

nisme, la fiecare pas răsărea o scenă clădită pe sublim și eternitate. Scenă de temă, care masca pe cele de subiect.

Astfel o gravă criză trecu. Criză care putea fi mortală, dar care s-a dovedit a fi o criză de creștere, poate chiar «de naștere», în tot cazul de maturizare estetică. Căci acum arta a șaptea s-a angajat ferm, categoric, durabil, pe drumul just al poveștilor cu multe scene-temă, adevărate **unități de frumusețe, adevăr și emoțiune**, cum le numeam acum patruzeci și cinci de ani în tratatul de artă cinematografică.

Acum știm ce este, ce ar putea efectiv deveni o istorie a artei filmului. Ea este, ea trebuie să fie o analiză a operelor, privity sub unghiul adaosului de asemenea noi «unități de frumusețe», sub

unghiul multiplicării și rafinării scurtelor «scene de temă», deci, implicit, și sub unghiul îmbunătățirii calitative și cantitative a temelor înseși.

Nu orice noutate

Foarte curios este statutul estetic al temelor de poveste. Prima condiție a artei este originalitatea, noutatea. Dar nu orice noutate, ci noutățile importante. Pe de altă parte, temele importante (dragostea, prietenia, rivalitatea, ambiția, curajul etc.) sînt vechi, groaznic de vechi. Ei bine, există, ca un fel de talisman, un miraculos mijloc de a întineri o temă antică. Este tocmai acea scurtă scenă-temă, diferită de toate celelalte scene-temă ale aceluiași film, diferită chiar de

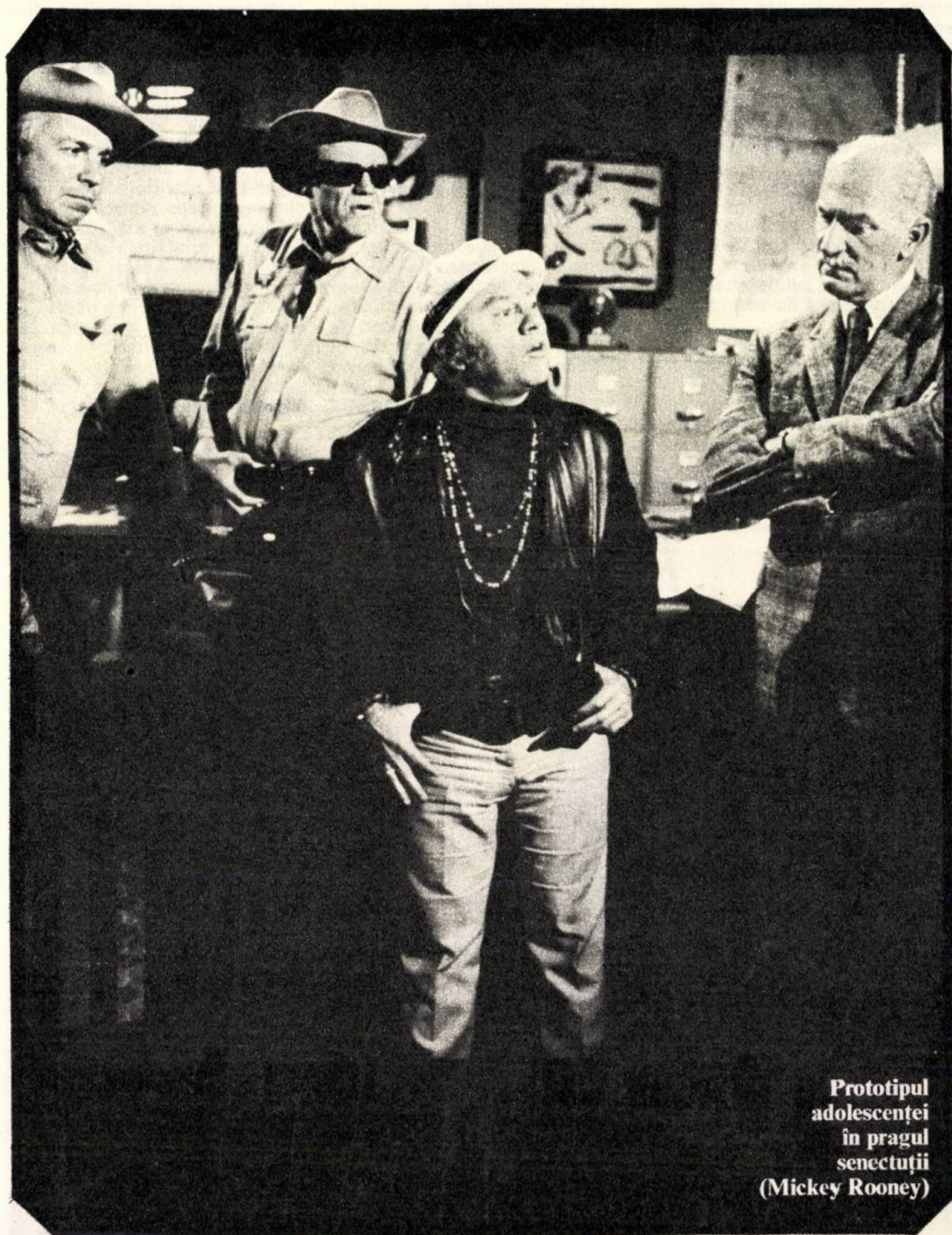
toate scenele-temă din cîte au fost inventate în filmele anterioare.

Desigur, acest mecanism de înnoire, prin detalii originale, a unor teme vechi cît lumea, se găsește și în celelalte arte narative (roman, nuvelă, basm, piesă de teatru, snoavă, schiță, etc.). Ba chiar la unele, cum e anecdota, avem o scenă-temă hipertrofiată, cu un minimum de scene-subiect. Dar nicăieri fenomenul nu e așa de, ca să zicem așa, **fundamental** ca în poveștile filmate. Acolo intervenția acestor momente de frumusețe **bat măsura**, ca niște puncte nodale, ca niște cadențe de metronom (de aceea cineștii vorbesc tot mereu de ritm).

Iată, în sfîrșit, și o altă menire a unei adevărate istorii a filmului. Va-



Vivat feeria
muzicală!
(«My Fair Lady»)



**Prototipul
adolescenței
în pragul
senectuții
(Mickey Rooney)**

loarea unui film se măsoară nu numai cu acele «unități de frumusețe» de care vorbeam dar și cu bogăția de conținut a unei povești nr. 2, pe care spectatorul o compune în gând după ce reprezentația pe ecran s-a terminat. Coeficientul de co-

autorie este celălalt metru al esteticii cinematografice.

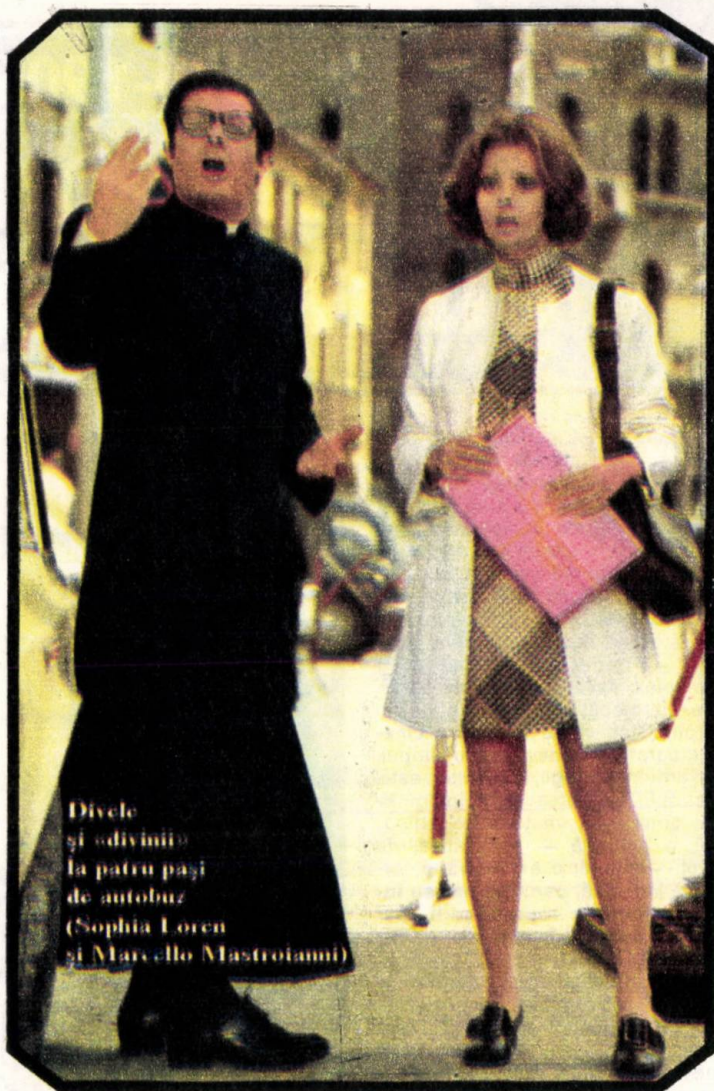
Desigur, fenomenul există și în celelalte arte narative. Gide spunea că atunci când scrie o carte, el nu scrie în fond decât jumătate din ea. Pe cealaltă o scrie, în gând,

cititorul. Decît că, în literatură, «**coeficientul de co-autorie**» e mult mai mic. Căci acolo autorul are voie să ne descrie ce se petrece în mintea personajelor. Ba chiar autorul ne mai comunică și propriile sale judecăți personale des-

pre faptele și oamenii din poveste. În film, spectatorul bazează numai pe fapte (acțiuni, conversații, întâmplări) și **ghici singur** gîndurile intime ale eroilor. Din aceste ghiciri va sorbi el puterea cu care va crea «povestea bis» pe care o va scrie în minte. Valoarea, amploarea, originalitatea acestei a doua povești va fi celălalt criteriu după care istoricul va orîndui locul pe care cutare film, cutare cîneast, îl ocupă în Istoria generală a filmului

Vivat, crescat...

Iată, în sfîrșit, și o a treia criză care s-a ivit în Istoria artei ecranului. Se numește: concurența televiziunii. Filmele de televiziune, cel puțin deocamdată, nu se simt în multe țări datorate să fie înnoitoare, ci doar distractive. La asta contribuie și climatul odăii în care stau telespectatorii, care nu e climat de templu, ci atmosferă de sindrofie. Programul e compus dintr-o sorcovă de bucăți heteroclitice, multe, scurte, străine unele de altele. Un film doar corect este primit la fel de bine ca unul de profundă valoare artistică. Negustorii — acolo unde filmele sînt făcute de negustori — nu-și vor bate capul să



Divele
și «divinită»
la patru pași
de autobuz
(Sophia Loren
și Marcello Mastroianni)



Dispense
de la canoanele
frumuseții clasice
(Mireille Darc)

face, cu efort mare și cheltuială multă, filme foarte bune, cînd clienții se mulțumesc cu altele ieftine și ușoare. Dar iată și alt fenomen curios și dezolant. Același film foarte bun, care pe marele ecran fascinează, tulbură, zdruncină, și-l face pe spectator să vină de două ori, de nouă ori să-l vadă, același film proiectat pe micul ecran devine un film oarecare, expus, ca oricare altul, cuvenitelor ruperi de vrajă provocate de inevitabilele telefoane, cafele, o loază de copil care spune prostii, etc. etc. Să sperăm că acestea toate sînt trecătoare, că aparatele de tv vor fi din ce în ce mai perfecte. În tot cazul, ca antidot la această a treia criză istorică a artei filmului, s-a ajuns la următoarea curioasă, paradoxală soluție.

Jack Valenti, șeful suprem al cinematografilor americane, cu puteri financiare dictatoriale, a ajuns la concluzia că cel mai sigur mijloc de a învinge concurența comercială a micului ecran este de a face numai filme adînci, filme de idei, filme din acelea pe care pînă acum le numeam «necomerciale». Personal, cred că are dreptate. Personal, cred că viitorul îi va da dreptate. Deocamdată, în această zi de sărbătorire a celei de a optzecea aniversări a cinematografului (a lui și a mea) — voi termina cu tradiționalele urări: **vivat, crescat, floreat!** Dramatica lui istorie ne-a învățat care sînt mijloacele pentru această creștere și înflorire.

D.I. SUCHIANU

filmul
la 80 de ani

1896-1906

Să începem cu începutul



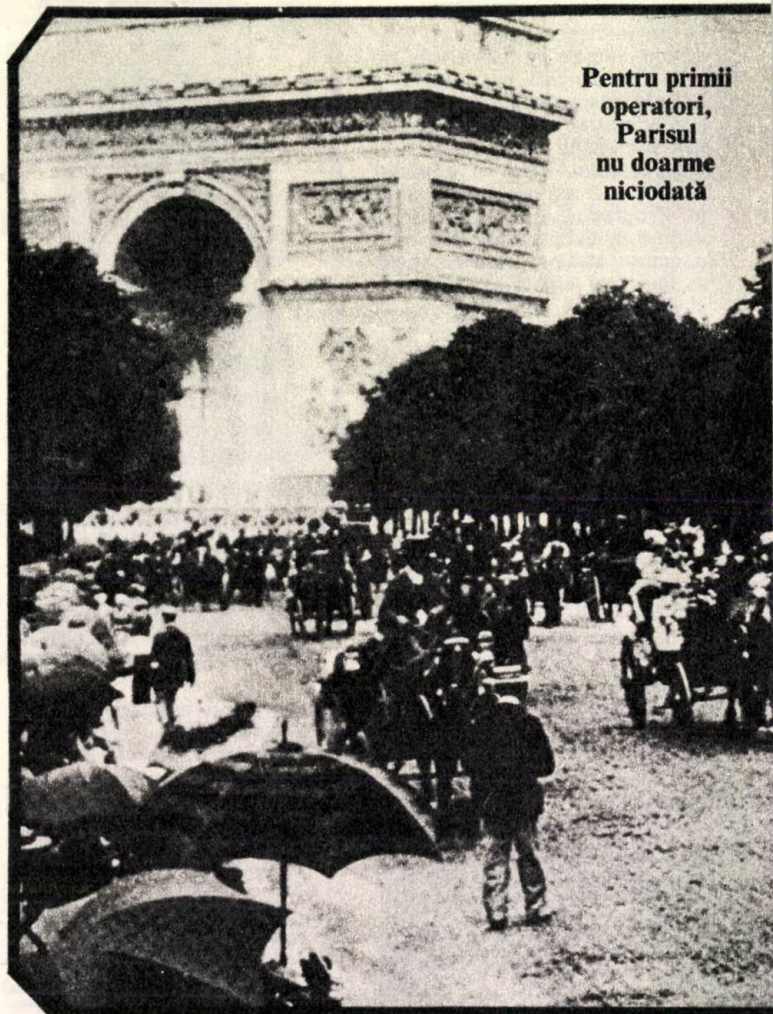
Cinematograful și-a clamat uneori prea zgomotos tinerețea pentru a nu fi bănuț de disimularea unui adevăr incomod. Pre-

lungită peste măsură, starea euforică pricinuită de speculațiile ivite în jurul unei propoziții perplexe — «O artă s-a născut sub ochii noștri!» — trădează un nemărturisit complex: acela al lipsei de tradiție. Fermecătoare inițial, plină de promisiuni, vîrsta fragedă a cinematografului a devenit, cu timpul, un argument fragil, stînjinator, estetic nul. Tinerețea sa «biologică» nu compensa imaturitatea artistică, o anumită — explicabilă, de fapt — stîngăcie expresivă, o formulă indecisă, **oscilînd mereu între fascinația reproducerii mecanice a vieții în mișcare și mirajul creației.**

În căutarea timpului pierdut, al unui blazon nobiliar confirmat de istoria artelor, cinematograful și-a descoperit — sau și-a inventat la nevoie — iluștri precursori. Cineva a văzut cinematograful tocmai pe scutul lui Achile, descris de Homer prin procedeul «montajului paralel». Un altul crede că «Eneida» e un film păstrat sub formă literară numai în lipsa unui aparat adecvat, care să-i fi permis lui Virgiliu — regizor prin vocație — înregistrarea epopeei sale, operă de pură vizualitate. Eisenstein însuși descoperă cinematograful într-un tablou al lui Da Vinci și într-o pagină scrisă de Balzac. Pictorul Degas ar fi utilizat — se mai spune — stopcadrul, Mantegna și El Greco — racursiul, Bruegel — panoramicul.

Invenția

Dacă asemenea ipoteze, oricît de atrăgătoare ar părea, rămîn cel mai adesea doar niște seducătoare



Pentru primii operatori, Parisul nu doarme niciodată

speculații, mai justificate par acelea care urmăresc **ascendența strict tehnică a unei arte care, înainte de a-și cîștiga dreptul de a se numi astfel, a fost doar o spectaculoasă invenție meca-**

nică, datorită unui om care a știut să perfecționeze o sumedenie de aparate ce reușiseră să înregistreze mișcarea, dar nu să o și reproducă mulțumitor. Jucăriile acele miraculoase prezentate prin bil-

ciuri, ca și cinematograful la începuturile sale, purtau nume extravagante — phenakistiscop, stroboscop, zootrop, praxinoscop, tachyscop, kinetoscop, bioscop, etc. — și aparțineau, îndeobște, unor fizicieni de prestigiu ca Plateau, Stampfer, Horner, Anschütz, Reynaud — și alții. Din ele s-a născut, inițial, nu o artă, ci un aparat numit **cinematograf** de către inventatorul său, Louis Lumière, chimist de profesie, tehnician admirabil și priceput om de afaceri.

În seara zilei de 28 decembrie 1895, în «**Salonul indian**» din sub-solul localului parizian «**Grand Ca-**

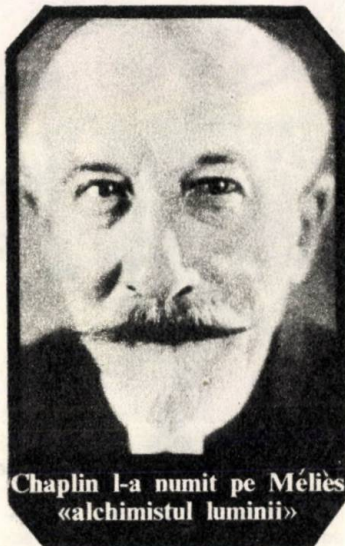
**Între Lumière
și Méliès
e toată
istoria filmului
și filozofia
acestei arte**

aparenței vieții, a imaginii ei, tehnica aceasta nouă fiind comparată cu aceea a îmbălsămării mumiiilor la vechii egipteni. Și totuși, în seara aceea, s-a născut o artă, dar nu atât în imaginile proiectate pe ecran, cât în acelea ivite în imaginația unui spectator din sală, directorul teatrului «**Robert Houdin**», iluzionistul Georges Méliès, creatorul de **drept** — susțin mulți — al artei cinematografice.

Simplificată, istoria de numai 80 de ani a artei a șaptea se rezumă la această prelungită dispută între cinematograful de «**tip Lumière**»



**Frații cu nume
predestinat: Lumière**



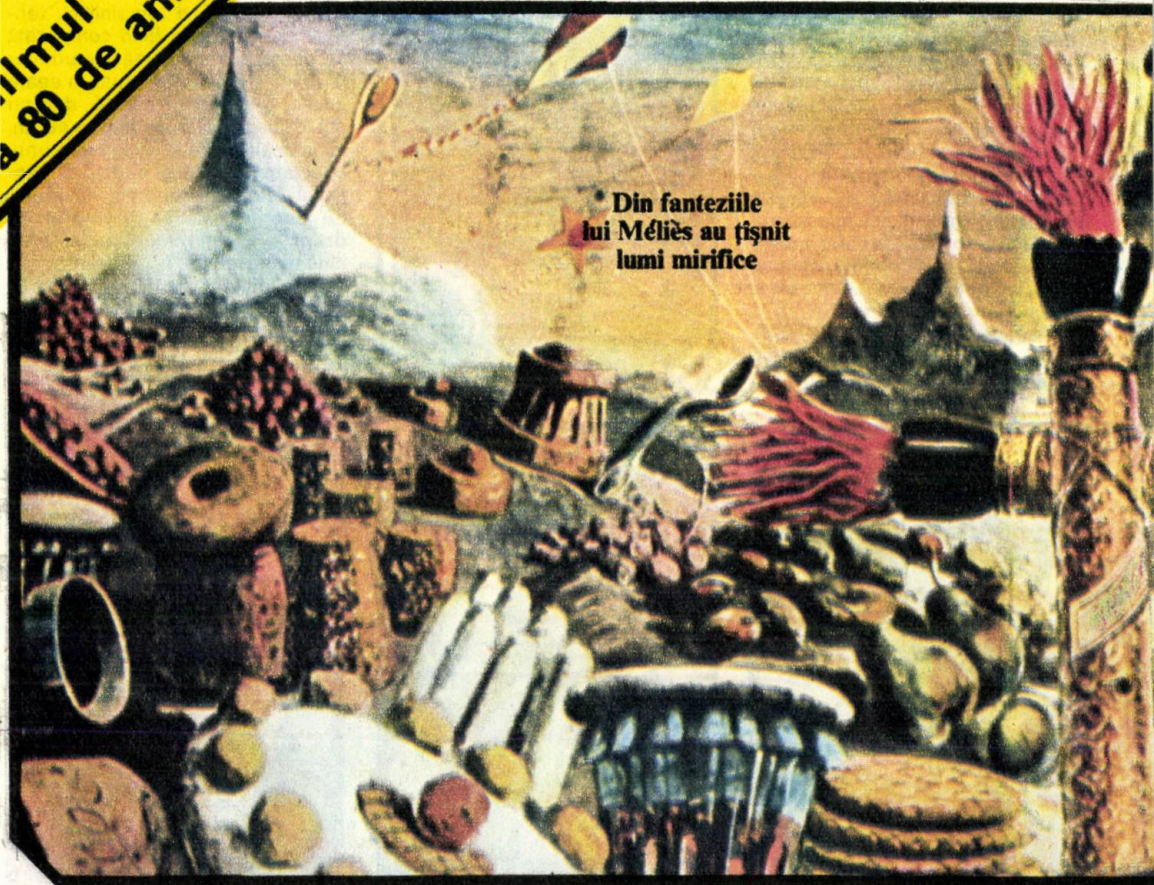
**Chaplin l-a numit pe Méliès
«alchimistul luminii»**



**Prima atitudine politică
a tinerei arte:
«Afacerea Dreyfus»**

fé» se prezenta unor spectatori ocazionali **nu o artă nouă, ci un aparat nou**, înzestrat cu puteri magice, care constau — cum avea să scrie peste decenii André Bazin — în păstrarea miraculoasă a

filmul
la 80 de ani



Din fanteziile
lui Méliès au țîșnit
lumi mirifice

și acela de «tip Méliès», între — adică — un mod de a înregistra realitatea în expresivitatea ei cea mai directă — insignifiantă cel mai adesea, dar și extrem de semnificativă uneori — și viziunea «artistică» asupra realității, recompusă mereu de fantezia creatorului în vederea sensibilizării unui material amorf, fără deosebite virtuți expresive. În esență, Lumière e documentaristul care se încrede în ce vede, fascinat de mirajul perpetuu al vieții «surprins asupra faptului», sedus — asemenea unui copil — de imaginea, mereu atrăgătoare, a tot ceea ce ne înconjoară. Lumière — mai bine spus operatorii săi, răspîndiți în toată lumea — redescoperă ingenuitatea privirii, bucuria, suficiența sieși, de a vedea pur și simplu, de a vedea orice: intrarea unui tren în gară, ieșirea muncitorilor dintr-o uzină, baletul grațios al unor peștișori în aquarium, dărîmarea unui zid, trecerea omnibusului printr-o piață, agitația mării în amurg, dejunul unui copilăș. Din cinematograful lui Lumière se trage un Dziga Vertov, un Flaherty,

un Ivens, un Grierson, aici trebuie căutate originile «ciné-vérité»-ului francez și cele ale «școlii privirii» din cinematograful american de acum un deceniu. Cu excepția unor mici scenete comice, Lumière nu a inventat — «artistic» vorbind — nimic, el s-a mulțumit numai să reproducă ceea ce se vede, ceea ce, pentru el, există și poate fi înregistrat, «pipăit» — cum ar spune poetul.

Tehnician de geniu, niciodată artist — de altfel nu și-a asumat niciodată acest titlu de glorie, ignorat de un om al calculelor exacte — Louis Lumière a descoperit un aparat pe care l-a botezat «cinematograf», aparat care, de s-ar fi numit «domitor», așa cum o dorea tatăl său, ar fi înlăturat poate neîncrederea pricinuită de o atare curioasă mașină, cu nume greu de pronunțat.

Arta

Cinematograful ca spectacol,

ca operă anume gîndită pentru a satisface apetitul consumatorilor de artă, a fost creat de Méliès. «Magicianul din Montreuil» (suburbie pariziană unde Méliès a construit în martie 1897 primul studioul cinematografic echipat pentru realizarea de filme), personajul acesta fascinant, comparat nu o dată cu Jules Verne și Rousseau-Vameșul, a fost primul mare creator din istoria cinematografului, omul care a înțeles, asistînd la proiecția Lumière din 1895, că aparatul care înregistrează și reproduce imagini în mișcare poate naște artă, o artă nouă, feerică, integral pusă în slujba fanteziei. Méliès e mintea cea mai fantastă din cîte a avut pînă acum cinematograful, regizorul care a creat un univers artificial mirific, de o poezie tulburătoare, o lume cutreierată de demoni și monștri înfricoșători, o lume a zinelor și vrăjitoarelor, o lume guvernată de legile fanteziei pure, de o imaginație delirantă, producînd trucaje în cascadă, cu un efect spectacular inegalabil. Méliès se încrede nu în realitatea nudă,



precum Lumière, ci în recompunerea ei «artistică». El suspectează vizibilul de inconsistență, acordând credit mai degrabă basmelor, visului, coșmarului și halucinațiilor, operelor de science-fiction, acelor lumi miraculoase unde totul este posibil, chiar și zborul în lună, realizat de Academia de Geografie Incoerentă.

Pentru Méliès, el însuși fondator al Academiei de Prestidigitatie, cinematograful e tot un fel de prestidigitatie, adică operă de transformism, în care realitatea introdusă într-un recipient (citește: aparat de filmat) e supusă unui act de remodelare, de creație.

Filmul «artistic» sau, mai pe larg, filmul de ficțiune, își are originea în peliculele abracadabrante ale acestui «mare naiv» al cinematografului, primul cineast convins că face Artă atunci când filmează zborul spre lună, traversarea Polului, călătoriile lui Gulliver, farsele diavolului, visele baronului Münchhausen, ori delirul unui opioman.

Între Lumière și Méliès, între doi contemporani, se găsește înscrisă toată istoria cinematografului, mai mult, o întreagă filozofie a artei.

Petre RADO



„Că începuit au fost:
castelul, luna,
demonii și frumusețea
semin-adormită.”

filmul
la 80 de ani

1910-1920

Generosul deceniu doi

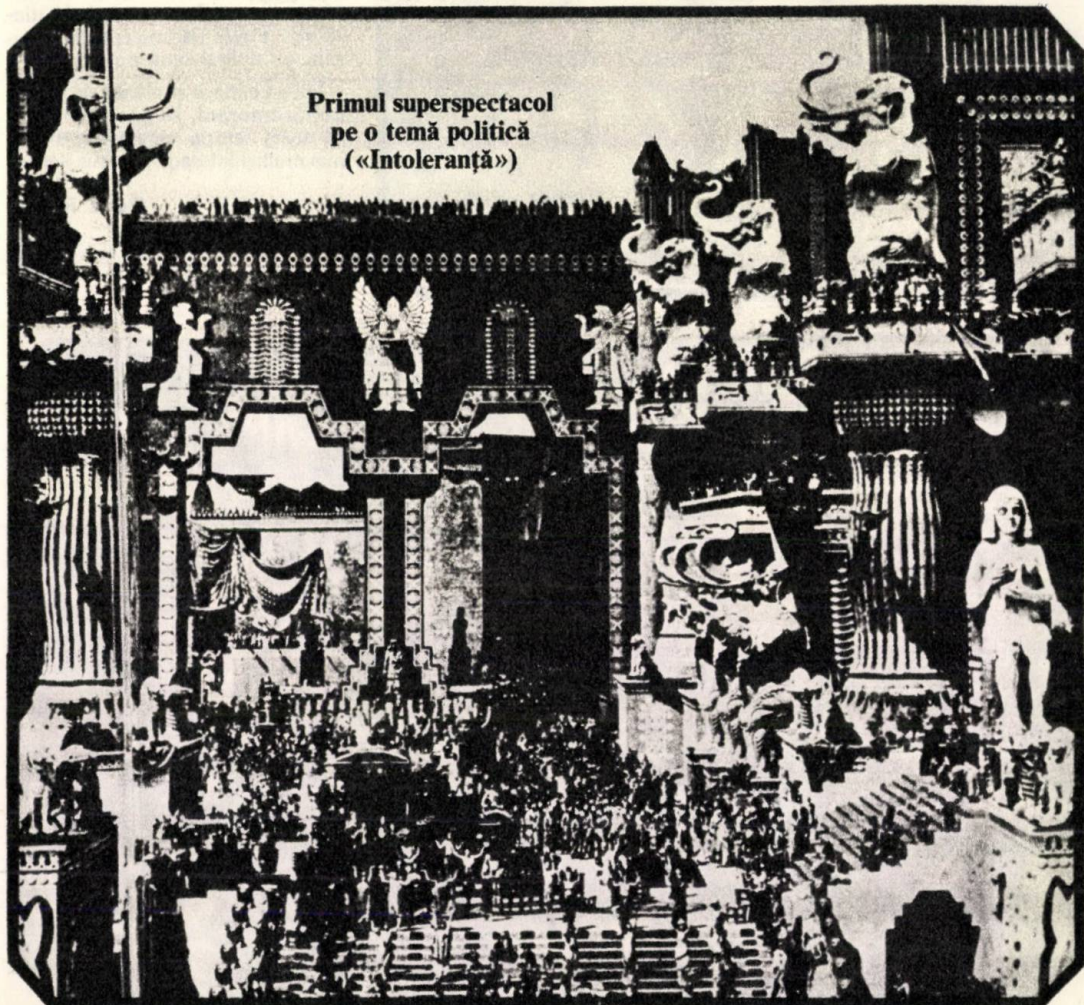


Născut la jumătatea drumului dintre tehnică și iluzie, cu un părinte om de știință și iubitor al adevărului vieții, iar celălalt prestidigitator și fantastic fantast,

cinematograful se afla în pragul deceniului doi astfel: făcut din jumătăți contradictorii, imposibil de alăturat într-un tot, incapabil să reziste mai departe așa, înjumătățit. Nu se putea trăi o viață din intrarea unui tren în gară. Nu se putea trăi

o viață din voiajuri pe lună... Nu se putea trăi, mai cu seamă, o viață întreagă pe extreme. La sfârșitul primului deceniu, extrema «în direct», extrema Lumière, moare aparent înghițită de extrema iluzionistă, de extrema Méliès, mai atră-

Primul superspectacol
pe o temă politică
(«Intoleranță»)



gătoare, mai pe gustul marelui public. Curînd însă, extrema Méliès dă semne clare de sufocare și pierdere ea. Maurul Lumière își făcuse datoria. Maurul Méliès de asemenea. Maurii puteau să moară. Pentru un timp, firește.

Deceniul unu trăsese liniile directorate. Extremist directorate. De o parte viața, de alta iluzia. Deceniul doi avea să unească în fine, viață și iluzie, în una și aceeași imagine ce avea să devină cu timpul imaginea-simbol a cinematografului. Peste deceniul unu fluturau aripile orgolioase a doi mari orgolioși descoperitori. Orgolioși, singuratici, inimitabili. Deceniul doi avea să fie al deschizătorilor de drumuri, al creatorilor nu numai de artă dar și de creatori de artă, al demiurgilor generoși cu prezentul și cu viitorul artei lor. Peste deceniul doi flutura pulpana imensă a unei mantale cinematografice nu-



«Nașterea
unei națiuni»
și nașterea
unei arte

**Filmul
se autodescoveră,
punînd alături
cele două jumătăți.
Jumătatea
documentară
à la Lumière.
Jumătatea
fantastă
à la Méliès**

riul regizoral și montajul paralel, pe Mack Sennett ca actor, flashback-ul și planul american, montajul paralel și neclaritatea cu funcție artistică, pe Erich von Stroheim ca actor, primele «luări de vederi» mobile (cu aparatul de filmat instalat pe o locomotivă), primul western, prima comedie sofisticată, pe Lillian Gish, pe Lionel Barrymore, filmul de groază (după Edgar Allan Poe), filmul biografic, drama, melodrama, comedia, tragedia. Între timp, mantaua Griffith mai scoate de sub pulpana ei —

lansînd, supervizînd, învățînd, un regizor numit Erich von Stroheim, un regizor numit King Vidor, un altul Raoul Walsh, un altul Thomas Ince, un altul W.S. Van Dyke — cel care avea să devină unul din cei mai interesați realizatori ai anilor '30 — și pe viitorul rege al comediei, Mack Sennett.

De sub această a doua manta, numită Mack Sennett, aveau să iasă Charlie Chaplin, Buster Keaton, Fatty, Harold Lloyd, Harry Langdon,

mită David Wark Griffith, de sub care, curînd, a mai ieșit o manta numită Mack Sennett.

«Nu există cineast pe lume care să nu-i datoreze ceva lui Griffith», avea să spună mai târziu Eisenstein, gîndind la datornicii din deceniile următoare. Toate acele datorii s-au contractat însă între anii 1910—1913. Între acești ani, Griffith avea să dea cinematografului tot ce-i dicta intuiția lui uriașă, inegalabilă și inegalată de cineast născut pionier, născut deschizător de drumuri. Între 1910 și 1913 descoperă el într-un amestec uluitor de materie vie și materie cinematografică, de tehnică și artă cinematografică, toată zestrea pentru mai târziu a cinematografului. În scopuri și în mijloace. În teorie și în practică. În filme și în oameni. Scena-



Un ciné-vérité
semnat
Griffith

filmul
la 80 de ani



Decorul ca personaj («Cabinetul doctorului Caligari»)

Bunica Elvirei Madigan (Lilian Gish)



Ben Turpin — practic, toată vîrsta de aur a comediei.

Deceniul doi în date

Începînd cu anul 1911, an pînă la care Griffith realizase cam 200 de filme scurte, cum era moda.

● 1911. În Franța, Louis Feuillade realizează «*La vie telle qu'elle est*» (Viața, așa cum e ea). Cu gîndul la Lumière. Cu aceeași dragoste pentru viață și adevărul ei. În anglia, Herbert C. Ponting, «*Expediția Scott la Polul Sud*». Primul documentar serios despre un eveniment serios.

● 1912. Mack Sennett înființează compania Keystone. În Suedia, un actor de geniu și cu geniul descoperirilor, Maurice Stiller, cel care avea să dea cinematografului cel mai rezistent mit al său — Greta Garbo — debutează ca regizor. Cu «*Mamă și fiică*». În același an, compatriotul său și coleg întru actorie, cel care era asemănat cu Griffith și avea să capete pentru cinematograful suedez faima de «părinte» — Victor Sjöström, debutează și el cu «*Risete și la-crimi*».

● 1913. Prima ecranizare după Zola, «*Germinal*». De Albert Capellani. În Franța. A doua ecranizare după «*Hamlet*», în Anglia. Prima dată din 1910 și fusese realizată în Danemarca.

● 1914. În Italia, Giovanni Pastore pune bazele filmului frescă-istorică cu «*Cabiria*». În Germania, Henrik Galeen realizează prima versiune a legendarului «*Golem*». În America, Griffith dă primul său film mare — la propriu și la figurat — «*Nașterea unei națiuni*». Filmul durează 3 ore. Prima vizionare se soldează cu morți și răniți. În interiorul primei opere a cinematografului, ideile erau naiv incendiare: albiile cei buni și negrii cei răi. Foștii sudiști și foștii nordiști se sfirtecă între ei la ieșirea din cinematograful. Publicitatea ciștigă. Ciștigă și Griffith, bani pe care îi va investi imediat în opera sa de căpetenie, «*Intoleranță*». În același 1914, Mack Sennett dăruie cinematografului prima imagine a lui Charlot: «*Charlot și umbrela*». Apoi «*Charlot și Fatty pe ring*».

● 1915. Primele filme de Charlot, cu Charlot: «*Charlot boxeur*», «*Charlot marinar*», jucînd Carmen... În același an, Meyerhold «lansează» primul film experimental: «*Portretul lui Dorian Gray*».

● 1916. Charlot face vogă. Griffith realizează «*Intoleranță*». Dra-

ma tuturor timpurilor — cum o mai numea autorul ei — cade cu succes la public. Griffith avea să muncească toată viața ca să-și plătească datoriile. Decorurile fabuloase ale filmului aveau să rămână multă vreme mărturie despre un Hollywood ce începea încă de pe atunci să-și mănince copiii. Prima victimă a fost Griffith. Cea de a doua avea să fie Stroheim. În același an, în Suedia, Sjöström dă una din operele sale de căpetenie, ale sale și ale cinematografului din toate timpurile: «**Terje Vigen**». Cu Victor Sjöström.

● 1917. Iacob Protozanov ecranizează Tolstoi: «**Părintele Serghei**» cu Ivan Mosjoukine și Vera Orlova. Griffith, o melodramă încântătoare numită «**Inimile lumii**». Chaplin — «**Emigrantul**». Sjöström — «**Proscrisii**». Abel Gance — două opere de căpetenie: «**Mater dolorosa**» și «**Zona morții**».

● 1918. În Germania, Ernst Lubitsch impune genul spectacol-de-operă-serios cu «**Carmen**». «**Carmen**» cu Pola Negri. În America, Charlot continuă să urce spre vîrsta de aur a comediei și spre dubla lui glorie de actor și realizator, cu «**Charlot soldat**» și «**O viață de cîine**». Tot în America, debutează **Erich von Stroheim** ca regizor.

Cu «**Soții orbi**».

● 1919. În Franța, Germaine Dulac (cea de a doua regizoare franceză) îl întâlnește pe criticul Louis Delluc, redactor șef al revistei «**Film**», care-i încredințează scenariul — primul — pentru «**Sărbătorea spaniolă**». Este începutul unei colaborări care avea să dureze multă vreme. Și a unui solid contract între critică și creație. În Germania, Robert Wiene dă «**Cabinetul doctorului Caligari**». Operă de referință în cinematograful expresionist și capodoperă a genului. În America, Griffith, cu un efort uriaș între a nu se trăda pe sine și a câștiga totuși în fața publicului ceea ce pierduse cu «**Intoleranță**», realizează ceea ce avea să devină operă clasică a genului: melodrama «**Crinul sfărîmat**». În Suedia apare «**Ceasul sfărîmat**» de Victor Sjöström. Și «**Comoara lui Arne**», primul film important al lui Mauritz Stiller.

● 1920. În Germania, D. Buchowetzky și Froelich ecranizează Dostoievski: «**Frații Karamazov**». În America, Max Linder cu ai săi «**7 ani de ghinion**». În Suedia, Sjöström, în plină glorie, cu «**Căruța fantomă**». În America, Griffith face ultima experiență din cariera lui de înrăit inovator: «**Dru-**

mul spre est», primul film în culori — colorat de mînă, de-a dreptul pe peliculă. Glorios sfîrșit pentru un deceniu atît de bogat în glorie.

Dacă adăugăm la aceste glorie numele lui **Urban Gad**, regizor și teoretician danez, unul dintre primii teoreticieni ai filmului; numele lui **Meyerhold** care în 1916 făcea să apară un tratat de regie, numele lui **Louis Delluc**, și el mai întîi teoretician și apoi creator de film, deceniul doi capătă o greutate specifică aparte. Deceniul doi a scos filmul de sub semnul improvizăției și al extazului infantil și l-a pus net sub acela al unei gîndiri organizate, al unei conștiințe de sine și despre sine. Deceniul doi a scos filmul din preistorie și l-a proiectat în istorie. În propria-i istorie și în aceea a artelor.

Aici ajungînd, maurul Lumière și maurul Méliès se cer invia i cu dragoste și recuno tin . Căci, pentru a ajunge ceea ce a început a fi în deceniul doi, cinematograful se cerea inventat. Căci fără jum t  ile lor extreme, cinematograful n-ar fi găsit nicic nd legătura directă între viață și iluzia ei, nu s-ar fi găsit, cu alte cuvinte, pe sine.

Eva S RBU

«**Carmen**» îl inspiră
în parodie,
viață îl inspiră
în dramă



filmul
la 80 de ani

1920-1930

De la „Caligari” la „Potemkin”



Acceptând o împărțire pe decenii a istoriei cinematografului în ideea (justă până la un punct) că asemenea tăiere a «tor-

tului» în felii îngăduie o mai atentă studiere a glazurii de pe felia tăiată, chiar dacă se poate întâmpla uneori ca bomboanele și ciocolata să fi

Deceniu fertil:

- nașterea sonorului
- nașterea filmului politic
- nașterea ciné-vérité-ului



Filmul în slujba
revoluției
(«Crucișătorul Potemkin»)



«Goana după aur»,
dar mai mult
goana după dragoste

rămas în felia de alături — să vedem ce a însemnat pentru cinematograful perioada 1920—1930.

Primul gând, firește, este că în acest răstimp s-a petrecut apariția filmului sonor și vorbit (1927). Altfel spus, copilul a început să vorbească! Cum se știe, un asemenea eveniment e întotdeauna memorabil, iar părinții își înseamnă data în calendar. Atâta doar că primele gîngureli se dovedesc, cu timpul, a avea o valoare exclusiv sentimentală. Rămîn cu adevărat interesante și semnificative momentele cînd interjecției îi ia locul cuvîntul, cînd cuvîntul se leagă de cuvînt,

cînd vorbele devin limbaj coerent, exprimînd idei. Iar acestea toate — normal — se petrec ceva mai tîrziu. Vreau să spun că sonorul a înrîurit și modificat fundamental estetica filmului nu chiar din momentul apariției, ci mai tîrziu. La început, în anii '20—'30, sonorul a fost mai curînd ca o «jucărie». Utilizat mai mult sub efectul curiozității și al spectaculosului facil (ambele explicabile) și mai puțin sub acela al artei, urmarea sa notabilă în această perioadă este, contrar așteptărilor, nu «cinematografizarea» cinematografului, ci **teatralizarea** lui.

Întru totul remarcabil pentru evo-

luția cinematografului se dovedește însă deceniul '20—'30 în ceea ce privește dezvoltarea unor direcții. Astfel:

■ apare (în 1920) **Cabinetul doctorului Caligari**, operă definitorie a expresionismului. Curentul ca atare își urmează nu prea lungă istorie și se stinge. Rămîn de pe urma lui, cu vizibilă și îndelungată influență (indiferent de genul în care își fac loc): utilizarea decorului ca personaj, ideea de a face destul de insistent să joace obiectele și ambiantele; interpretarea actricească apăsată, retorică (nu neapărat fără valoare), chip de a spune că regizorul, înainte de a vorbi el singur, vorbește rîspicat prin actori.

■ apar primele filme aparținînd «**Kammerspiel**»-ului, curent la rîndu-i fără lungă istorie, oferind însă și el, pentru prima oară, sugestii masiv folosite ulterior, în alte diferite contexte: număr redus (3—4) de personaje, epic nesemnificativ în ultimă instanță, aer de eprubetă (în măsură uneori să dea idee despre o atmosferă mai largă).

■ apar **Antract** (1924) de René Clair și **Cîinele andaluz** (1928) și **Vîrsta de aur** (1930) de Louis Buñuel. **Suprerealismul** cinematografic dă, așadar, creații majore. După destul de rapidul său «deces», rămîn pentru deceniile următoare (pînă azi): «tehnica» visului, a coșmarului; «tehnica» de a transmite un sentiment de irealitate prin imagini realiste.

■ apare (în 1922) **Nanuk din Nord**, deschizînd drum unei forme speciale, poate cea mai complexă, de documentar: realul filmat nu mai are doar valoare informativă, ci și una emoțională.

■ apar operele fundamentale ale celor doi mari reprezentanți din totdeauna ai gen(i)ului comic: **Buster Keaton** (**Malec și polițistii**—1922; **Legea ospitalității**—1923; **Navigatorul**—1924; **Mecanicul Generalei**—1926) și **Charles Chaplin** (**Goana după aur**—1925). Capodoperele lor nu au prelungire în deceniile următoare, sînt titluri de noblete aparținînd numai acestui deceniu. În evoluția genurilor, cel comic a înregistrat cele mai mari schimbări de viziune, de concepție. Splendidele filme din perioada '20—'30 ale lui Keaton și Chaplin (dar și ale altora) sînt ur-

filmul
la 80 de ani



Cel mai frumos
poem al ecranului
(«Pământ»)



Buster Keaton
sau tragedia
unui comic

mărite și acum cu același interes, însă e greu de imaginat că asemenea creații ar putea fi realizate azi. Și probabil că, într-adevăr, nici nu pot fi realizate, cu oricâtă bunăvoință. Unele meșteșuguri se pierd cu timpul...

■ Anii '20—'30 sînt în primul rînd anii în care școala sovietică de film propune nu doar o serie de creații importante, ci și, pe un plan mai larg, o încercare de sinteză a substanței revelatoare prin realism cu forma artistică profund novatoare.

Ființează astfel, cam în același timp, **operele lui Vertov și Kuleșov**. A spune că primul dintre ei a fost un precursor al «ciné-vérité»-ului e azi un loc comun. În epocă, estetica lui Vertov a reprezentat o originală înțelegere a conceptului de realism cinematografic, apreciat nu ca rezultat al elaborării, ci al **surprinderii** vieții și oamenilor «așa cum sînt». Un realism total, remarcabil prin forță și noutate la vremea respectivă. «Filmul e dator — spune Vertov — să **înfățișeze un adevăr în mișcare**, să arate **oamenii fără machiaj**, pentru a-i surprinde cu ochiul aparatului de filmat în momentul cînd ei nu se prefac, pentru a le surprinde gîndurile... **Trăiască viața așa cum e!**».

Pe același fond al realismului apreciat ca o condiție fundamentală a actului cinematografic, Kuleșov se dovedește preocupat, cu precădere, de estetica filmului, mai exact de problemele montajului, domeniu în care face experiențe decisive. «Lecția» oferită de Kuleșov mi se pare și azi de precizie semnificație: **cum** spunem este la fel de important cu **ce** spunem.

■ Dincolo de operele cu anume caracter experimental ale acestor doi creatori, alți doi mari reprezentanți ai realismului cinematografic produc în anii '20—'30 creații majore, care vor face școală, impunînd preocuparea stringentă pentru o problematică de natură social-politică tratată cu libertate stilistică, prin libertate înțelegîndu-se, în cazul lor, nu atât experiment cît mișcare suplă, originală, în perimetrul modalităților tradiționale de relatare. Mă refer la Pudovkin cu **Mama** (1926), **Sfîrșitul Sankt-Petersburgului** (1927), **Urmasul lui Gingis-Han** (1928) și la Dovjenco cu **Arsenal** (1928) și **Pămînt** (1930).

■ În sfârșit, dar de fapt în primul rând, anii '20—'30 sînt anii în care apar **Greva** (1924), **Crucișătorul Potemkin** (1925) și **Octombrie** (1927) — adică opera lui Eisenstein (următoarele sale filme nedepășindu-le valoric pe acestea trei). Opera istorică, un fel de seism zguduind și reasezînd (din anume puncte de vedere) ideile despre cinematograf. Prin această trilogie se naște, de fapt, filmul politic în accepția complexă și totală a expresiei. Filmele lui Eisenstein au fost primele care au conjugat strălucit pe planul expresiei **inovația** cu **valoarea**. Și este cu deosebire semnificativ faptul că acest proces s-a petrecut avînd la bază o **substanță** de profunzime socială și politică. Există, dacă se poate spune așa, realism și realism (și naturalismul e, de pildă, o formă de

realism), dar încă din perioada de maturizare (cum altfel ar putea fi socotită perioada '20—'30?), cinematograful a precizat, cum se vede, prin opera unui Eisenstein, direcția cu adevărat fecundă a realismului: aceea prin care a fi realist înseamnă a căuta să înțelegi și să relevezi cum anume fac oamenii politica și istoria și cum anume sînt ei, în același timp, expresia unor condiții politice și istorice precise.

Pe planul formei, creația lui Eisenstein a fost rezultatul unei gândiri individuale dintre cele mai profunde și adesea neașteptate. Pe planul conținutului ea a potențat la maximum o serie de tendințe vizibile pînă atunci în școala sovietică de cinema precum și în unele din operele altor creatori de rezonanță de pretutindeni.

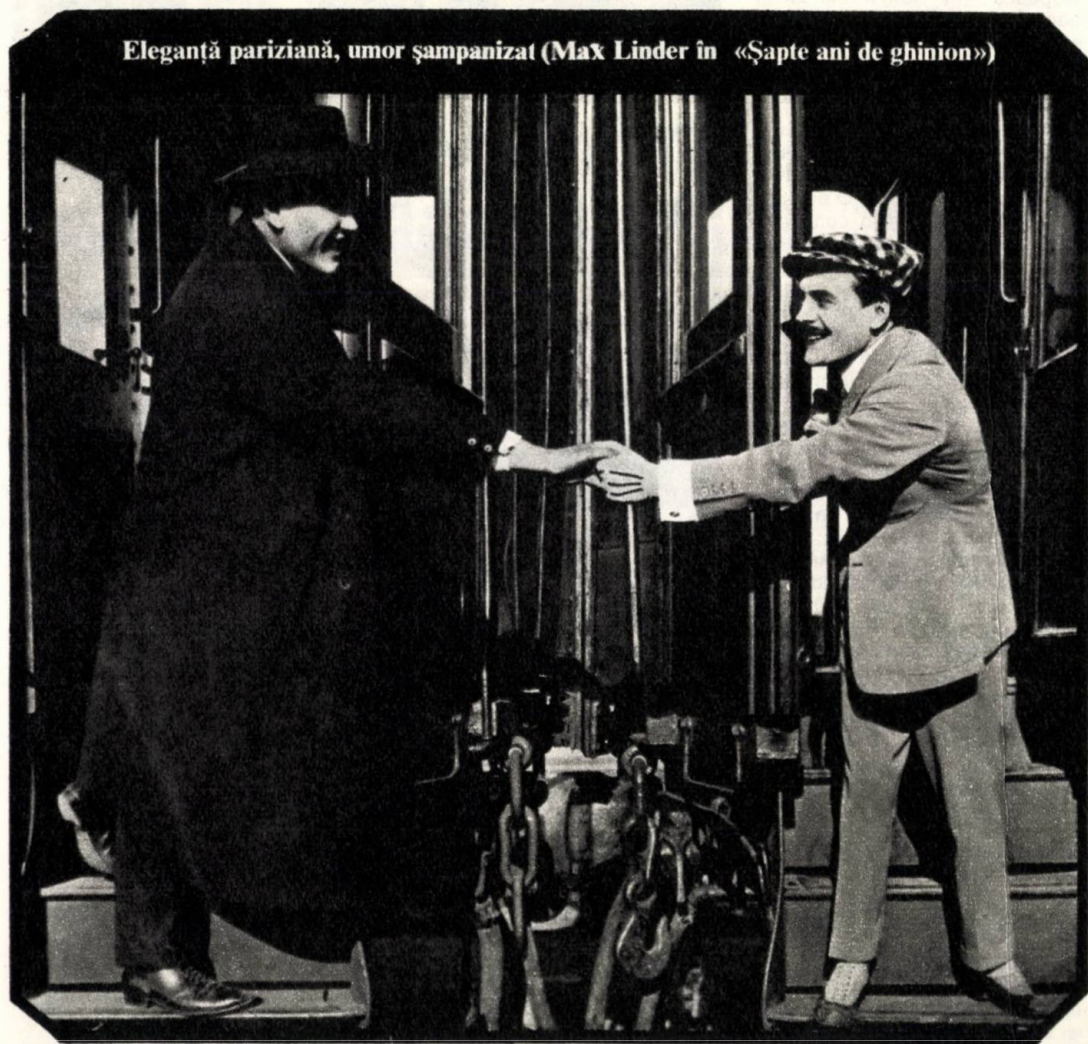
Să spunem, așadar, în încheiere, două propoziții: anii '20—'30 au fost pentru cinematograf perioada unor căutări ce au dus la apariția și prelungirea (pînă azi) unor modalități cu totul speciale de creație și, în același timp, perioada unor sinteze fundamentale (prin intermediul școlii sovietice) pe planul realismului.

Mult, foarte mult din ceea ce înseamnă azi în cinematograf sugestie prin imagine metaforică și sugestie prin imagine realistă e dator (încă) anilor '20—'30.

Aurel BĂDESCU



Eleganță pariziană, umor șampanizat (Max Linder în «Șapte ani de ghinion»)



filmul
la 80 de ani

1930-1940

Timpuri noi în cinema



Deceniu hotărîtor pentru soarta lumii și a cinematografului. Criză, șomaj, fascizare culminînd cu războiul. Migrație europeană spre Hollywood: Lang, Pabst, Pommer, Dieterle, Lubitsch, Feyder, Duvivier, mai tîrziu Renoir, Clair. Ca să nu amintesc decît regizorii. Chiar dacă cei mai mulți din ei lucrează aici sub posibilități, există și influențe reciproce salutare pentru consolidarea cinematografului ca artă. Pe ansamblu, chiar dacă nu pe capodopere. O evoluție lentă dar sigură spre o conștiință socială a cinematografului într-un moment de răspîntie istorică.

Deceniul înregistrează puține capodopere: **Iluzia cea mare** (Renoir), **Timpuri noi** și **Dictatorul** (Chaplin), **Diligența** (Ford), **Aleksandr Nevski** (Eisenstein), **Pămînt** (Dovjenko). Dar toate cu o orientare energică spre zone sociale pînă atunci nedefrișate. De o vehemență a afirmării ori a negării critice, pînă atunci neîntîlnite. Pabst cu **Cei patru infantriști** incriminează războiul; Slatan Dudow cu filmul **Burți flămînde** schițează fără echivoc tabloul șomajului și al migrației mîinii de lucru. King Vidor în **Pîinea noastră cea de toate zilele** reia obsesia șomajului, de data aceasta dincolo de ocean. Buñuel revine în Spania traumatizată și ne dă realistul document al Estramadurei în mizerie, **Pămînt fără pîine**, socotît singurul far luminos în lunga noapte a cinematografului evazionist spaniol. Malraux simte nevoia să ia aparatul în mînă și să filmeze în Teruel crimele fasciste (**Șperanța**). Renoir își realizează în acest deceniu opera-cheie, **Iluzia cea mare**, și către sfîrșitul perioadei, **Regula jocului**, ce demontează cu subtilă ironie mecanismul aparențelor, jocul ipocriei sociale și al lipsei de scrupule



Bucuriile musical-ului... («Broadway Melody»)

...și coșmarele lui («Căutătoarele de aur»)



al celor care-l joacă.

Lux, fast, dar și «popor»

Chiar dacă mașina hollywoodiană continuă să producă în serie reverii somptuoase, «lux, fast, popor», cum suna o reclamă a vremii, sau basme cu blonde explozive cărora regizorul le cerea doar «fii frumoasă și tac!» — se înregistrează un mod nou de a concepe

**Cinematograful
își cucerește o conștiință de sine.
O conștiință
în același timp
estetică și socială**



**O «Sciuscia» cu două decenii înainte
(«Periferie» de Wyler)**

relația film-realitate, chiar și în genuri socotite minore.

Burlescul, de pildă, reînvie cu brio prin inteligența unor comici moderni ca Harold Lloyd, Stan și Bran sau frații Marx, cu umorul lor crâcnen în situațiile-limită, după mecanismul implacabil al absurdului unei realități absurde. **Musicalul**, «specialitate americană», invenție a deceniului, gen apărut ca o reacție la marele mut, ca un abuz al sunetului, câștigându-și terenul, are și el o interesantă traiectorie. Nu atît în timp, cît în concepție. De la **Parada dragostei** de Lubitsch — cel care lansează cuplul Jeanette Mac Donald — Maurice Chevalier, valsînd de-a lungul anilor în aceeași euforică frenezie — la **Căutătoarele de aur '33** există o distanță nu de mijloace, ci de mentalitate. Ultimul musical va permite să pătrundă în regatul feeriei revuistice și aspecte incomode ale realității zilei: emigrație, tineret pre-

gătindu-se de război. Breșa e făcută chiar dacă placa va continua să se învîrte multă vreme în gol. **Lux, fast, dar și «popor».**

Comedia sofisticată (cultivată de Cukor, Frank Capra, Lubitsch) își lărgeste și ea orizonturile. Două modele celebre: **S-a întîmplat într-o noapte** și **Extravagantul domn Deeds** evoluează cu vervă în ambianțe bulversate de tumultul vieții, de tracasările cotidiene.

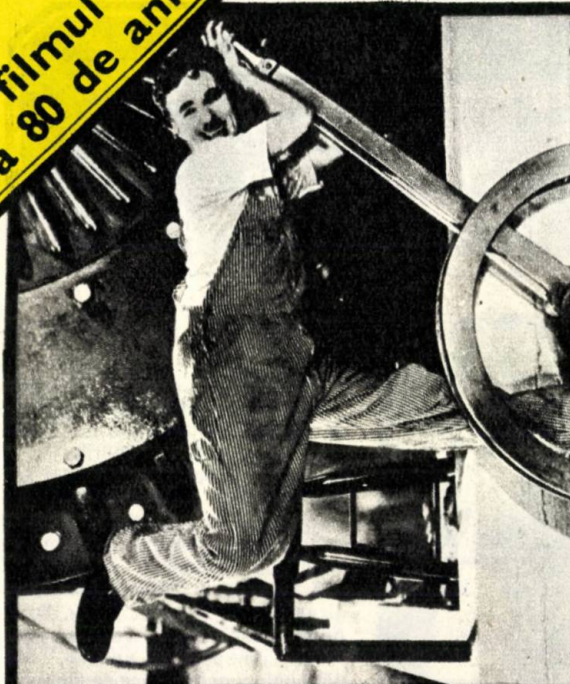
Și **westernul** clasic se «sociologizează» sub impactul vieții. **Diligența** deschide prin Ford o generoasă perspectivă genului, noi dimensiuni psihologice ce-l împing din sfera povestirilor (numai) palpitante tot mai mult în sfera artei majore care privește destinul individual determinat de condiția socială.

Filmul cu gangsteri influențează multe cinematografii. Opera lui Pabst: **Scarface**, **Casa cea mare** de G. Hill, unele din filmele lui Ford introduc o nouă mitologie, «mitologia gang-ului». Eroul este



**O capodoperă a deceniului interzisă de al treilea Reich
(«Iluzia cea mare» de Renoir)**

filmul
la 80 de ani



Malaxorul istoriei
(«Timpuri noi»)



Cea mai tragică comedie
(«Dictatorul»)

paria, victimă a societății, personaj privit cu simpatie de public, încît faimosul cod Hays din 1935 e nevoit să interzică filmele «în care banditul nu era moralizator, iar în spatele fiecărei puști nu se afla o biblie.» Dar simpatia se datora mai puțin concepției scenarist-regizorale, cît unor remarcabili interpreți ca Humphrey Bogart, Edward G. Robinson, Paul Muni, James Cagney.

Neorealism avant la lettre

Echivalentul european al eroului-lumpen apare în multe din titlurile lui Carné (**Cheul ceturilor**, **Hotel Nord**), în **Pépé le Moko** al lui Duvivier în **Bestia umană** sau **Tony** (Renoir) sau — îmbinînd excentricul cu cotidianul — în strălucitele comedii ale lui René Clair: **Millionul**, **A noastră-i libertatea**. O poezie a cheurilor în ceață echivalînd tabloul cutremurător al **Periferiei** americane (Wyler). Aș vorbi chiar de un neorealism avant la lettre apărut în **Craînebille** sau **Echipa**, filme închinăte oamenilor simpli, desfășurate în medii simple, de toate zilele. «Cinești dintre cei mai talentați — va remarca în 1933 Marcel Carné (rețineți, 1933!) — nu

ezită să descindă în stradă ca să sesizeze cu ajutorul obiectivului

o piață furnicînd de lume, peisajele citadine atît de familiare, cartierele



Prima lovitură cinematografică dată discriminării rasiale
(«Aleluia» de Vidor)

provinciale devenite pitorești în lumina aurită a dimineții.» Excelentă prefață la cartea despre neorealism a lui Zavattini, carte ce va apare abia peste un deceniu. Nimic nu se pierde în lumea filmului...

În acest Babilon, care e cinematograful, există un schimb permanent fertil de teme și idei. După angosantul **M** (prevestind demența colectivă a nazismului), germanul Lang își «îmbogățește» creația la Hollywood cu o preocupare nouă, specifică lumii «noi»: linșajul (în filmul **Furie**). Chaplin e acuzat de plagiat după **Metropolis** (Lang) și după **A noastră e libertatea** (Clair) în filmul său **Timpuri noi**. Dar Clair îl aduce lui Chaplin un frumos omagiu amintind că el a ridicat creația cinematografică de la spectacol distractiv la anticipație filozofică. **Timpuri noi** e previziunea îngrijorată de destinul civilizației tehnice dezumanizate. Mimul de geniu devine cu acest film *raisonneur*-ul de geniu. Din cineast al zilei, Chaplin devine cineast al secolului. Care își va judeca fără cruțare secolul în parodia sa tragicomică **Dictatorul**. Operă ce încheie glorios un deceniu de tristă istorie.

Filme-școală

Conștiința trează, Eisenstein va avertiza și el asupra pericolului agresiunii hitleriste prin mobilizatorul **Aleksandr Nevski**. Încununare a efervescenței deosebite pe care o cunoaște școala realistă sovietică în anii '30—'40. Ani în care Dovjenko deschide calea lirismului în cinema cu al său antologic realist-poematic **Pământ**. Trilogiile lui Donskoi — **Copilaria mea**, **La stăpîn** și **Universitățile mele**, ca și **Tineretea lui Maksim** de Kozlînev și Trauberg, alături de filmele lui Romm, **Lenin în Octombrie** și **Cei 13**, de **Drumul vieții** (Ekk) reprezintă opere fundamentale în istoria filmului care vor influența întreaga gândire cinematografică.

Două documentare, **Pământ fără piine** (Buñuel) și **A propos de Nice** (Vigo), devin direcții importante în procesul de radicalizare a conștiinței artistice a deceniului. Influența documentarului social (în special cel britanic, francez și american) asupra filmului artistic, e din ce în ce mai pregnantă. **Poșta de noapte** (Basil Wright), **Drifters** (Grierson) sau **Borinage** (Ivens) vor hotărî peste cîteva decenii soarta free-cinema-ului. Și a filmului social în genere.

Singură melodrama bate pasul

Pentru ele n-au existat roluri mari sau mici, ci pur și simplu oameni cărora le-au împrumutat chipul și talentul lor... Greta Garbo, Bette Davis (aici cu Henry Fonda), Marlene Dietrich



pe loc. Succesele ei răsunătoare în această etapă sînt de fapt poveștile banale, chiar cînd încap pe mina unor regizori iscușiți. Ori a unor interpreți capabili să-și înnoieze, cu talentul lor, personajele. Pe aripile vîntului, La răscruce de vînturi, **Stella Dallas**, **Back-Street**, **Fata bătrînă** sau **Dor ne-stins** rămîn pelicule minore în ciuda unor încercări de a înscrie dramele intime pe un fundal istoric zbuciumat. Mari personalități actricești depășesc condiția de star-uri și devin coautoare ale succeseilor înregistrate: Bette Davis, Katharine Hepburn, Claudette Colbert, Vivien Leigh, Michèle Morgan. E epoca de plină glorie a «divinei» Garbo și a «maleficei» Marlene. Două mari actrițe care fac să pălească sutele de girls-sexy lansate de Hollywood.

Sonorul în acțiune

Revoluția sunetului continuă, deși pozițiile-cheie au fost cîștigate. Din simplu acompaniament al acțiunii sau pretext de spectacol comercial, muzica devine element al sintezei artistice. Cel mai fanatic susținător al filmului mut, Chaplin, își va scrie singur în 1930 partitura pentru **Luminile orașului** (film început mut și sonorizat ulterior), partitură pe care o va considera «aproape tot atît de importantă ca jocul însuși». Și asta o spune marele mim! Fritz Lang va folosi sunetul nu numai pentru a-și sonoriza primul lui film vorbitor, ci a-l obliga totodată să îndeplinească și o funcție simbolică pe care nu o avusese pînă atunci în școala expresionistă de decorul (criminalul fluieră cu cinism, în fața viitoarei victime, marșul funebru). King Vidor va folosi song-urile negre în **«Aleluia»** pentru a demonstra frumusețea spirituală a celor folosiți pînă atunci în cinema numai ca figurație pitorească. În finalul filmului, Vidor va crea din detalii sonore (gîfîitul fugarului, foșnetul frunzei ce-l dă de gol) un încordat suspens al acțiunii. Pudovkin, în **Simplă întîmplare**, își aplică celebra teorie a contrapunctului sonor care, alături de teoria montajului, va aduce cinematografului cîștiguri de concepție deosebite.

Ce demonstrează exemplele? Un singur lucru: că în acest deceniu, o dată cu conștiința de sine ca artă, cinematograful își cucerește tot mai mult și o înaltă conștiință socială.

Alice MĂNOIU

filmul
la 80 de ani

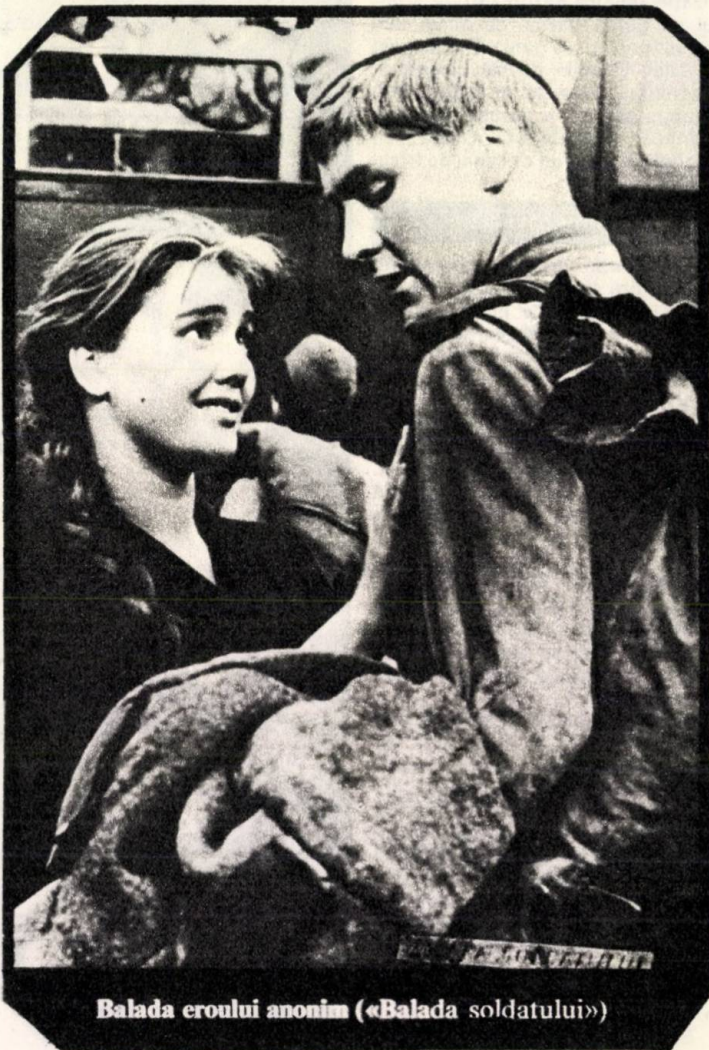
Drama războiului în filmul socialist

Cinema

Cinematograful — memoria colectivă a epocii noastre — a jucat un rol de căpetenie în cercetarea critică a anilor '39—'45, pentru că în cazul temei

războiului, el are valoare de dublu document: pe de o parte ne oferă imaginea acelor pagini de istorie, iar pe de alta reflectă modificările intervenite în psihologia maselor, odată cu trecerea vremii, pentru că în fiecare țară evoluția formulei estetice a filmelor de război este inextricabil legată de evoluția contextului socio-politic. Mai mult decât oricare alt gen, filmul de război este, în egală măsură, o oglindă a trecutului și a prezentului. În peliculele imediat postbelice, când rănille sîngeau încă, din imagini transpare oroarea acumulată în suflet de cinești, dar în același timp transpare bucuria sinceră de a contribui prin opera lor la imnul de triumf înălțat victoriei. Apoi, treptat, o dată cu angajarea Europei în efortul supraomnesc de redresare economică, de reînălțare din ruină și deznădejde, cinematograful se readaptează și el la climatul de pace, fiind cea mai nimerită cale de a furniza maselor dornice să găsească cîteva puncte solide de reper a trecutului, aceea de a evoca războiul abia încheiat, în tonuri grandioase, epeice, de a preamări sacrificiile făcute de eroii anonimi în numele colectivității. Pe ecrane își face astfel apariția stereotipul personajului luminos, puternic și neînfricat, întruchipare vie a tuturor calităților ideale, exact în măsura în care inamicul — întruchipare vie a tuturor defectelor posibile — este o biată caricatură de soldat. Această ultimă trăsătură a filmelor anilor '50 este reflexul direct al instalării războiului rece și al încordării internaționale. Omenirea descoperă că pacea, atît de greu cîștigată și de scump plătită, nu era de fapt decît un armistițiu prelungit. În 1956, cînd criza Suezului este pe punctul să dinamiteze chiar și această atît de fragilă pace, se produce însă o cotitură bruscă, în sensul destinderii și al cooperării între statele cu sisteme politice diferite. Cineștii abandonează marxișmul și formulele rigide ale academismului postbelic în favoarea unei optici larg umaniste, amorșind demitizarea războiului. Din clipa cînd în evocarea acestuia accen-

Filmul, memoria colectivă
a victoriilor și durerilor
acelei patetice confruntări



Balada eroului anonim («Balada soldatului»)

tu nu mai cade pe glorificarea faptelor de arme — privite ca un moment de afirmare a virtuților naționale — și nici pe întreținerea unor stereotipuri maniheiste vecine cu șovinismul, ci pe condamnarea războiului în sine, **filmele devin un memento**. Ele oferă harta seismică a unei epoci dominate de amenințarea surdă a bombei atomice, a unei epoci cînd pe glob cantitatea de trinitrotoluen a ajuns la

tionale s-a produs tocmai prin intermediul filmelor de război. Fiecare cinematografie a tratat subiectul în funcție de dominantă desfășurării conflictului pe teritoriul național. Sovieticii aduc pe ecran pagini din Marele Război pentru Apărarea Patriei, evocînd deopotrivă luptele de front și rezistența civilă a populației Polonezii înfîierează barbaria lagărelor de concentrare și represiunea hitleristă. Iugoslavii se inspiră mai

ales din epopeea mișcării de partizani. Românii își concentrează atenția asupra momentului crucial al insurecției și al întoarcerii armelor împotriva ocupanților.

În prima linie — cei mai buni

Dincolo de aceste particularități, comun rămîne faptul că filmele de război i-au atras întotdeauna, prin generoasele lor disponibilități, pe cei mai interesați regizori. Personalități de primă strălucire ca Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Grigori Ciuhrai, Mihail Kalatozov, Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Iulian Mișu și Manole Marcus, Purisa Djordjević, Veliko Bulajić, Ranghel Vilceanov. Ceea ce explică de altfel renumele de care se bucură pe plan mondial peliculele de acest gen turnate în țările socialiste.

În prima etapă, imediat postbelică, viziunea viguros realistă cîștigată la școala aspră a frontului, a rezistenței sau a lagărelor, unde s-au călît noile generații de cineasti. Își spune răspicat cuvîntul într-o seamă de opere zguduitoare. În Polonia, **Ultima etapă** (1948), admirabilă realizare cu elemente autobiografice a Wandei Jakubowska, deschide seria filmelor despre infernul universului concentraționar, în timp ce **Strada hotarului** (Alexandr Ford — 1949) descrie patetic răscoala ghetto-ului din Varșovia, văzută prin ochii unor copii. În Uniunea Sovietică, **Cotitura cea mare** (Fridrik Ermler — 1945) înfățișează bătălia Stalingradului din



Războiul de după pace («Viața nu iartă»)

cifra înspăimîntătoare de 15 tone pe cap de locuitor.

O nouă viziune

Era firesc deci ca, de la mitul războiului, de la idealizarea faptelor de arme să se treacă la o nouă viziune mai complexă, care să evidențieze în primul rînd condiția tragică a omului în război, lupta lui pentru a-și păstra integritatea morală în condițiile absurdului legiferat al războiului și imposibilitatea de a-și apăra fericirea zdrobită brutal de mecanismul orb, atît de nedrept al istoriei. Cîndva Eisenstein afirmase că, în evocarea unor fapte și a unor personaje istorice, artistul are la îndemînă doar două alternative: «ridicarea pe coturni» sau prezentarea «în halat și tichie». Cu alte cuvinte, mitizarea sau demitizarea.

Traectoria filmelor de război din 1945 încoace a urmat tocmai aceste două tendințe al căror suport, de-a lungul anilor, a fost nu numai de ordin estetic, ci în primul rînd etic. În toate cinematografiile lumii, inclusiv cele socialiste care au cultivat cu predilecție genul (poate și pentru că soarta a vrut ca greul conflagrației să se poarte pe teritoriul lor). În unele cazuri — Polonia sau Iugoslavia — afirmarea școlilor na-



Diamantul cinematografului polonez («Cenușă și diamant»)

filmul
la 80 de ani



«Serata» — spectacolul final al lumii vechi

perspectiva înfruntării, la nivel de stat major a două strategii, iar **Neînfrinții** (Mark Donskoi — 1945) reia tema rezistenței populației civile în timpul ocupației. În Ungaria, Geza Radványi semnează prima și ultima lui capodoperă, **Undeva în Europa** (1948), un liric protest anti-războinic în numele copilăriei furate a milioane de orfani. Primul născut al cinematografului iugoslav, **Slavica** (Vilekoslav Afric, 1947) dedicat anilor eroici ai martiriului național, inaugurează seria filmelor de rezistență, filon-cheie al viitoarei producții. **Călătorie depărtată**, al cehului Alfred Radock (1949), ne confruntă, acuzator, cu realitatea crudă a lagărelor de exterminare, acele veșnice pete de scrum pe conștiința Europei. Și nu numai a ei.

Inocența mitului

Paralel cu aceste filme unde condamnarea războiului este implicită, apar însă și primele pelicule cu caracter pur spectacular. Publicului dornic să uite suferințele abia încheiate i se vor oferi filme de aventuri în care întâmplările frontului sînt aureolate de un mit romantic. În Uniunea Sovietică, **Agentul secret**



O poveste de dragoste și de moarte («Hoțul de piersici»)



Filmele de rezistență («Ce tineri eram») ● O capodoperă («Diamantele nopții»)



«Valurile Dunării»: prima pagină din epopeea Eliberării

(Boris Barnet, 1947) este cel dintîi din seria cu super-eroi care obțin aplauze la scenă deschisă. Peripețiile pilotului Meresiev din **Povestea unui om adevărat** (Aleksandr Stolper, 1948) înflăcărează imaginația adolescenților și toți visează să-i semene lui Meresiev. Treptat însă, deși dictat de cele mai bune intenții, romantismul excesiv se convertește într-un corset rigid care riscă să înăbușe realismul. Idealizarea exagerată a personajelor și a faptelor le răpește eroilor individualitatea. Lipsiți de firescul unei psihologii evolutive, ei devin figuri-simbol, cu comportament stereotip. «Funcția mitului — observă Roland Barthes — este de a evacua realul; textual el reprezintă o evaporare, o absență a sensibilului. Mitul nu neagă lucrurile, pur și simplu le purifică, le face inocente». Această depărtare de realitate a fost însoțită pe plan estetic de instaurarea unui stil academic, înghețat, cu formule și canoane precis stabilite. Așa se și explică de ce prin anii '51—'53, cinematograful nu se mai ocupă de război decât de dragul spectacolului și al încasărilor. De-abia după ce, așa cum spuneam, criza Suezului readuce în actualitate fragilitatea armistițiilor, «dezghețul» relațiilor internaționale trezește din toropeală și arta filmului. O coincidență plină de tîlc face ca în țările socialiste filmele-manifest ale «noilor valuri» să fie tocmai filme de război: **Al 41-lea** (Grigori Ciuhrai, 1956 — URSS), **Generație și Canalul** (Andrzej Wajda, 1955 și 1956 — Polonia), **Viata nu iartă** (Iulian Mihu și Manole Marcus, 1958 — România), **Romeo, Julieta și întunericul** (Jiri Weiss, 1959 — Cehoslovacia), etc. După o lungă perioadă romantică, cinematograful socialist, ca și cel mondial de altfel, își permite să redescopere și să aplice realismul în

filmul
la 80 de ani



Prima revelație: infernul («Și atunci i-am condamnat pe toți la moarte»)



Eroismul și jertfa («Pe aici nu se trece»)

sensul definiției date de Brecht: «Realism nu înseamnă să arăți lucruri adevărate, ci să arăți cum sînt ele într-adevăr».

Schimbarea de perspectivă s-a manifestat în primul rînd prin renunțarea temporară la epopee, sau cel puțin la acel tip de epopee în care destinul individual era neglijat în favoarea destinului plural al națiunii, iar războiul apărea ca o pa-

sionantă aventură colectivă. Începea perioada examinării critice. În **Soldații** (Aleksandr Stolper, 1958, URSS), bătălia Stalingradului este privită de astă dată din unghiul existenței în tranșee a soldatului anonim, grăunte de nisip în deșertul de jertfe al frontului. **Cenușă și diamant** (Polonia, 1958), capodopera lui Wajda, este deopotrivă geamăt și scrisnet de durere în fața unei

istorii nedrepte care strivește sub tăvălugul ei destinele. În **Valea păcii**, Franc Stiglic (1958 — Iugoslavia) adresează și el un patetic apel împotriva războiului.

Estetica anti-academică

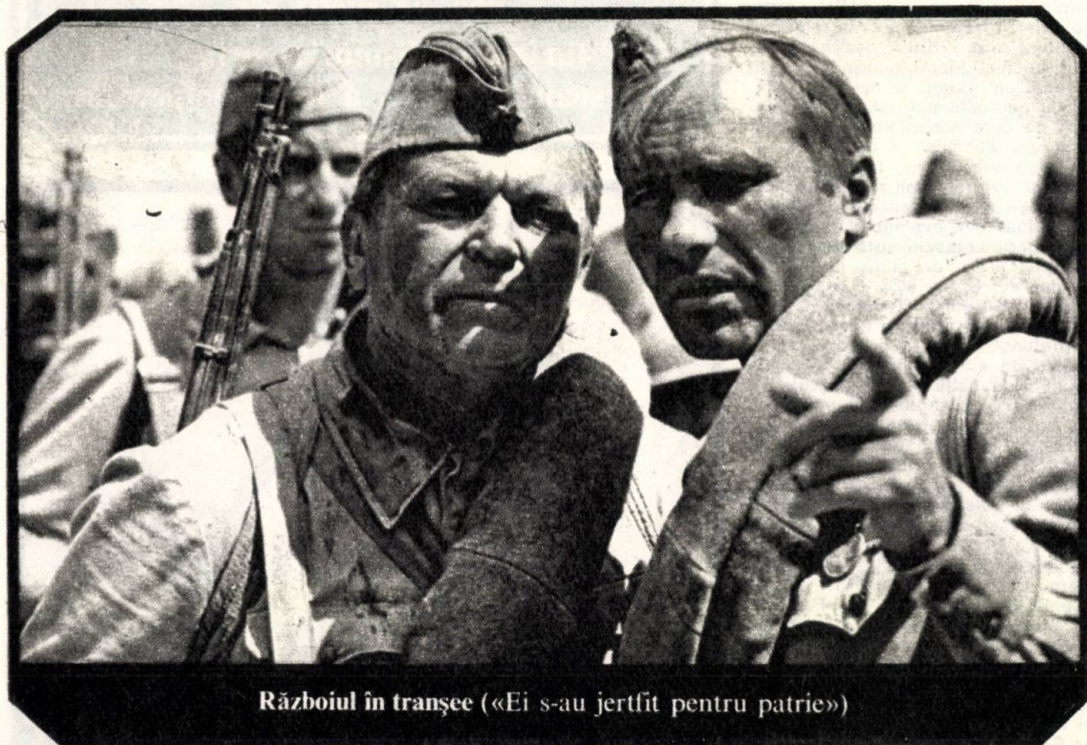
Paralel cu reconsiderarea critică



Un marș în cadență epocii («Kozara»)

altul în vîrtejul evenimentelor. Noua estetică anti-academică propune o nouă tipologie. Personajele nu mai sînt investite aprioric cu eroism ci devin eroice sub ochii noștri, iar năzuința lor spre eliberarea patriei se conjugă cu năzuința de afirmare a destinului personal: **Balada soldatului** (Grigore Ciuhrai, 1956 — URSS), **Pasagera** (Andrzej Munk, 1963 — Polonia), **Principiul suprem** (Jiri Krejčík, 1959 — Cehoslovacia), etc.

În ultimul deceniu regizorii au continuat să aprofundeze rezonanțele umaniste actuale ale acestei tematici, cu intenția de a-l implica sufleteste pe spectator, de a-i insufla sentimentul responsabilității. «Dacă este adevărat că masele fac istoria — declara odată într-un interviu regizorul maghiar Andrasz Kovacs, pe marginea filmului său **Zile reci** (1967) — ele sînt însă compuse din indivizi și dacă îl dispensăm pe om de orice responsabilitate, deschidem implicit calea spre orice inumanitate posibilă». Aceasta este



Războiul în tranșee («Ei s-au jertfit pentru patrie»)

a anilor conflagrației, cum era firesc, au continuat să apară și filme închinat soldaților, dirzeniei populației civile integrate în mișcarea de rezistență, tuturor celor ce contribuaseră la lupta și triumful asupra dezlănțuirii fasciste. Dar, spre deosebire de viziunea propusă de cinematograful deceniului anterior, noua estetică anti-academică determină trecerea accentului de pe exaltarea

vitejiei în sine pe valorile fundamentale umane care trebuie apărute de război. Ambiguitatea fundamentală a filmului de război care, uneori, în ciuda voinței realizatorilor, riscă să facă apologia armelor, i-a determinat pe cineasți să prefere subiecte inspirate din mișcarea de rezistență, din universul lagărelor de concentrare sau din existența de zi cu zi a indivizilor angrenați într-un fel sau

celălalt în care trebuie interpretate peliculele cehoslovace **Diamantele nopții** (Jan Nemec, 1964) și **Magazinul de pe strada mare** (Jan Klos, Elmar Kadar, 1964) sau filmele sovietice **Copilăria lui Ivan** (Andrei Tarkovski, 1964) și **Soarta unui om** (Serghei Bondarciuk, 1959).

Manuela GHEORGHIU

filmul
la 80 de ani

1940-1950

Neorealismul, ca autobiografie



Am scris prea mult despre neorealism. i-am bătut toate străzile, ca să mai am speranța vreunui cotlon nemizgălit, toate filmele sale au pentru mine fascinația acelor ziduri de închisoare pe care deținuții în trecere prin celule își scriu numele, vorbe de amor, blesteme, cuvinte rele, rugăciuni, cifre, cifruri, desene, vise de o clipă și uneori, delirând: mamă! Demult am încetat a mai face istorie cu neorealismul italian. E prima artă pe care am înțeles-o în clipa când am deschis — conștient — ochii asupra istoriei lumii, istoriei mele și istoriei lumii mele. Despre toate celelalte arte auzisem, învățasem, dădusem examene, conștatasem, comentasem, vorbisem (plină noaptea tirziu, de pildă, la U.T.C. — despre Gorki, «Și a fost ziua doua», Aragon, «Împărat și proletar»...), toate artele și noțiunile lor le preluasem, aici, deodată, nu mai aveam ce citi, ce afla de la alții, vedeam cu ochii mei bucatăriile și străzile acelea fenomenale, gindeam cu auzul meu strigătele, risetele, plinsetele acelea nemăintâlnite în întunericul sfânt și impur al sălii de cinema. Alții porniseră spre muntii vrăjiți cu Tolstoi și Baudelaire. Alții cu Eminescu și Rembrandt. Labiş — în acei ani — îl descoperea pe Rimbaud. Tic nu vedea nimic în afara lui Rebreanu și Pavel Dan (Camil «il călca pe nervi»). Plecam cu ei pe teren — căutînd noul între Luduș, Sârmaș și Moci — eu avînd asupra mea Malraux și Babel. Adormeam în case de oaspeți lipite de catedrale, cu «Armata de cavalerie» și Kyo — pe față. Raicu ni-l citea pe Goșol — «Nașul» — pînă în zori. Mandric nu mai putea gîndi nimic fără Creangă și Sadoveanu. Devorasem într-o noapte «Idelle trăite» ale lui Vianu: Thomas Mann era dezvăluit ca marele cutremur. Să îndrăznesc a spune adevărul — în aceste contexte — că niciunul dintre acești paznici de far nu mi-au dat ceea ce mi-a dat «Obsesia» lui Visconti? Poate că-mi dezvălui o puținătate a culturii, poate că risc a fi privit cu suspiciune pentru ceea ce era în capul meu, atunci... Fie.

Pentru mulți cinefili
«Obsesia» viscontiană —
primul film neorealist — a rămas
obsesia vieții lor.

Iar neorealismul o artă
a persoanei umane, a propriei persoane



1942: «Ossessione» («Obsesia» — Visconti)
filmul cu care toate istoriile
zic că începe istoria neorealismului

Autobiografiile au riscurile lor. Dar trebuie să accept că Neorealismul e o mișcare a autobiografiei mele. Nu-mi voi cere scuze pentru asta. Si nici ironii nu voi emite la adresa acelei epoci în care, brusc, de la sonatele lui Beethoven și imprompt-

tu-urile lui Schubert am trecut la Pavel Corceaghin și Levinson — sărînd peste Goethe, tragicii greci și Voltaire... Insuficientă compensată a unei inimi pe care încă o socotesc sinceră în bătăile ei. Rînjetul dezabuzat e o vulgaritate. Surîsul

superior — ca în «Hamlet» — o mică ticăloșie. Nu a venit vremea lor. Dar e oricând timpul «Obsesiei» — al amintirii ei, acceptând-o ca pe «a doua zi» a nașterii mele în artă.

...Mi se refuzase publicarea unui reportaj — «O noapte pe o locomotivă, între Timișoara și Oradea» (apărut, desigur, peste câțiva ani, fără probleme...) — la care țineam în acea zi ca la viața mea. Sînt asemenea zile rele în viața unui om. Nu știam să le suport. Plecasem ca

«Ce este neorealismul dacă nu încercarea de a lumina o cameră reală și nu una fabricată în studiourile Cinecittà? De a nu mai accepta să pierzi o zi pentru a filma o actriță în gros-plan?»

Roberto ROSSELLINI — 1975



bră: «am eu și pentru tine, ai să-mi dai înapoi» — și își cumpără o înghețată. N-avea altă panică decât lipsa de bani. O panică — la drept vorbind — deloc meschină, de multe ori mi se părea nobilă și frumoasă exact în asemenea clipe, cînd nu-și putea lua, pe stradă, un covrig. Atunci furia și spaima cristalizau armonios într-o lumină neagră și vitală, pe chipu-i cam prea caligrafic. Avea ceva de locomotivă independentă și suverană, capabilă să răzească pînă la capătul nopții care se lăsa des și dens, din pricina unor sărmane inconsistente ale diurnului: «dacă nu termini cu mutra asta — terminăm!» Îmi declară solemn, ca de obicei, dar eu nu aveam chef să-i răspund ca de obicei printr-un surîs și o îmbrățișare. Am intrat în Cinematecă, amîndoi în două stări barbare, ea ștergîndu-și degetele lipicioase cu o batistă pe care o aruncă în coș. N-am găsit program. Plasatoarea mă informă lapidar: «Începe un ciclu»... Și apărură «Obsesia» — Clara Calamai și Massimo Girotti, regia: Luchino Visconti.

Trei lumini, trei scene, trei strigăte mă subjugară: maioul murdar

un nebun «pe teren», locomotiva aceea cu cei doi oameni ai ei mi se părușe o experiență esențială, cuprînd, focul, cărbunii, lopata, stelele nopții, gările mici din care nu rețineam decât sunetele de o secundă ale clopoteilor lor la trecerea acceleratului nostru — toate mă proiectau într-un univers proletar și eroic, tăcut și demn, încordat și cristalin ca tărîmul Jupiterului lui Mozart. Îl scrisesem într-o stare de transă muzicală. Redactorul revistei literare mă adusese pe pămînt prin cîteva obiecții: prea multă răceală, «o luciditate neagră», «o tendință spre cenușiu», prea multă banalitate. Nu am avut replică. Afară, pe bulevard, femeia dragă a camerei mele de 2/3, mă aștepta în espadrilele-i de vară. Eșecul nu i s-a părut tragic: «stai la noapte și-l faci luminos! Există nenorociri mai mari». Nu i-am putut nici ei striga că nu exista în clipa aceea nenorocire mai mare. Am mers tăcuți pînă-n Piața Romană, am coborît pe Magheru, femeia a voit o înghețată, nu i-am oferit-o, mințind o sumbru că nu am bani, ea crezîndu-mă fiindcă era verosimil. Dovadă, gluma-i maca-



1948: «La terra trema» («Pămîntul se cutremură» — Visconti) — experiența cea mai acută a neorealismului, pescari autentici într-un sat autentic, prinși în ghearele unui conflict autentic; «puține filme suportă o comparație cu autenticitatea acestui film...» — zice un mare filmolog.

filmul
la 80 de ani



1948: «Hoții de biciclete» (De Sica) — capodoperă a «curentului», «una din cele mai incisive opere ale epocii de aur a neorealismului, unul din documentele cele mai exacte ale condiției italiene de existență» — zice o enciclopedie a cinematografului.



1950: «Nu e pace sub măslini» (de Santis) — strigătul devenit aproape lozincă a neorealismului, dușman declarat al păcii sociale burgheze, al ideilor apolitice și al apatiei reacționare.



1960: «Rocco și frații săi» (Visconti) — filmul considerat finalul marelui experiențe estetice, sfârșitul «aventurii miraculoase care a dus pe ecran adevărul, strictul adevăr împotriva oricăror miracole».

și nădușit al bărbatului — nu mai văzusem așa ceva în cinema. Clara Calamai plîngînd într-o bucatărie. Vasele, farfuriile, masa cenușie cu farfuriile albe printre care femeia plîngea. Maioul striga a adevăr, vesele striga a adevăr, plînsul ei înăbușea alt strigăt. Nu mai văzusem o bucatărie transfigurată în confesional fără vorbe. Nu mai văzusem lacrimi de nefericire pe un maiou murdar. Mi se părea amețitor. Vraja nu avea sfîrșit. Nu simțeam nimic complicat sau tulbur; totul îmi apărea din nou moztartian, ca un început de lume clară și adevărată în care oamenii plîng și mîncîncă, iubesc și spală vase, urlă și nădușesc în maiouri. Lumina aceea îmi aduse în față locomotiva mea cu focul ei, cu fochistul ei, cu maioul lui; prin clar-obscurul viscontian trecu, incandescentă, istoria muncii, caznelor și cazanelor noastre cu aburi, sub presiune. Nu voi schimba nimic — bolboroseam amețit — trebuie să călătoresc cu toate locomotivele lumii, să descriu realist toate maiourile oamenilor muncii, lacrimile nu s-au uscat, mult mai tîrziu am aflat că aceeași reacție de vîrtej în fața nemaipomenitului a avut și monteurul lui Visconti punînd cap la cap primii metri din «Obsesia», în 1942: «Cred că e ceva fără precedent care s-ar putea numi neorealism»...

Mult mai tîrziu, după ce am trecut prin «Sciuscia» și «Umberto D», prin «La terra trema» și «Hoții de biciclete», după ce am trecut pe alt tărîm cu «La Dolce vita» (pe care niciodată, nimeni nu o va putea înțelege fără «Roma oraș deschis»), mi-am dat seama că cele trei elemente de bază din prima vizionare a «Obsesiei» mi-au rămas peceteluite, ca trei însemne ale copilăriei fundamentale, de care nu mă pot despărți ori de cîte ori intru într-o sală de cinema: obsesia bucătăriei, obsesia maioului, obsesia plînsului — ca trei drumuri spre adîncul vieții. Ca într-o fertilă nevroză, neorealismul încă îmi mai dirijează mișcările sentimentale, pulsațiile cinematografice.

Mult mai tîrziu, cînd m-am întîlnit cu acea femeie care plecase de lîngă mine în timpul «Obsesiei», nemaivăzîndu-ne după aceea 10 ani — căci am și noroc de despărțiri — m-a întrebat dacă mai vorbesc noaptea prin somn. Am izbucnit în rîs. La naiba, trăiam o situație neorealistică, eram pe bulevard, strada vuia în jurul nostru, femeia mîncă un covrig — și atunci, exact ca negrul acela al lui Rossellini din «Paisa», care mitralia imaginari dintr-un avion imaginari pentru copilul italian entuziasmat de lîngă el, așa și eu am început să-i povestesc ultimul meu vis care, într-un frumos și conștient «aranjament» regizoral, nu era altul decît acela că-mi spalăm îndelung un maiou perfect alb într-o bucatărie plină cu vase și oale...

Radu COSAȘU

1954-1964

Deceniul „furioșilor”

«Vrem să dăm
oamenilor obișnuți
sentimentul demnității lor»

Lindsay Anderson



Intr-un imaginar muzeu al filmului, locul «free-cinema»-ului ar fi undeva între școala documentarului britanic din anii '30 și neo-realismul italian (imediat postbelic); în schimb ar fi foarte departe de «noul val» francez, deși calendaristic cu acesta este contemporan.

«Free-cinema»-ul (termenul adoptat ca atare înseamnă «cinematograf liber», implicând ideea de libertate față de prejudecățile tradiționale, față de circuitele comercial-industriale în care s-a născut, față de viața pe care o reține așa cum este, fără fard, fără machiaj) are un act de naștere datat februarie 1956, cînd, la «National Film Theatre» a fost prezentat un program de filme documentare semnate de Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson și Lorenza Mazzetti, regizori care debutaseră cu cîțiva ani în urmă cu condeiul, formînd o platformă comună la revista «Sequence». Ei își puneau acum pe ecran teoria, aruncînd o punte între filmul documentar propriu-zis și ficțiunea-document. «Vreau să dau oamenilor obișnuți, nu numai celor ce se consideră aleși, sentimentul demnității lor, astfel încît să poată acționa conform concepțiilor lor» — scria Lindsay Anderson, reluînd crezul documentariștilor, exprimat aproape aiudoma de unul dintre aceștia, Paul Rotha, cu aproape un sfert de secol în urmă. La cîteva luni după acest eveniment, în mai 1956, la cel mai avangardist teatru londonez, «Royal Court», Tony Richardson punea în scenă piesa lui Osborne, «**Privește înapoi cu minie**». Eroul său, Jimmy Porter, dădea glas unei întregi generații britanice de după război, pentru care idealurile trecute se spulberaseră fără să fie înlocuite cu altele. El făcea parte din cea de a doua «generație pierdută» a tinerilor intelectuali — nu tocmai tineri, aveau în jur de 30 de ani — ai atît de tradiționalei societăți britanice. Ei își legănaseră copilăria cu cîntece de război, plătiseră victoria cu atîtea sacrificii și jertfe, dar îndreptările sociale așteptate nu veniseră. Dezorientarea acestei generații se găsea exprimată acum în protestul gălăgios al piesei lui Osborne. În acest protest, mișcarea «free-cinema» afla



Revolta unei cauze pierdute
(Richard Burton în «Privește înapoi cu minie»)

filmul
la 80 de ani



Fantezia ca formă de protest
(Tom Courtenay și Julie Christie în «Billy mincinosul»)

Un furios care știe ce vrea
(Lindsay Anderson în timpul filmărilor la «Dacă...»)



un al treilea punct de sprijin. «Priveste înapoi cu minie» urma să fie și primul lung-metraj artistic realizat de către regizorii «free-cinema»-ului (1959). Întreg deceniul al șaptelea va fi marcat an de an de cîte o nouă producție «free-cinema»: «Cabotinul», «Gustul mierii», «Singurătatea alergătorului de cursă lungă» — de Tony Richardson; «Billy mincinosul», «Un fel de a iubi», «Darling» — John Schlesinger; «Simbătă seară — duminică dimineată», «Morgan — un caz de tratat» de Karel Reisz; «Viață sportivă», «Dacă...» de Lindsay Anderson. Toate filmele lor încercau să pună în discuție, chiar dacă nu o puteau rezolva, ecuația om-societate. Jimmy Porter trăise nu propriul său destin, ci biografia întregii sale generații. El pătimea, striga, se răzvrătea pentru toți. Conștient de ratarea sa, el și-o asumă ca pe o supremă sfidare: «Vreau să fiu o cauză pierdută!» Și era, într-adevăr, o cauză pierdută. «Cabotinul» reprezenta și el o altă cauză pierdută. Spectacolul de music-hall, pe scena căruia juca, era metafora gloriei imperiale apuse a Marii Britanii, glorie a cărei strălucire se stingea după acest ultim război mondial pentru totdeauna, ca și lumina reflectorului la sfîrșitul spectacolului. Cortina cădea pe un întreg capitol din istorie. Insinguratul alergător, Colin Smith, pierdea și el cauza sa. O pierdea însă ca o formă de protest pentru a-și afirma măcar omeneșul, modestul său adevăr: «Am să pierd cursa aceasta, pentru că eu nu sînt un cal de curse», spunea el. Arthur Seaton din «Simbătă seara...» alege lupta. Revolta lui se adresează sclaviei confortului: «Cînd vîd unde ducе apatia celor de felul mamei și tatelor, televizorul și pachetul de țigări, știu că am dreptate. Iată unde ajungi cînd refuzi lupta». Evadarea din această lume plafonată se poate face și prin alte ficțiuni: minciuna-vis care ia locul realității în viața lui Billy. Pe terenul de sport se dă și bătălia regăsirii de sine din «Viață sportivă». Machin refuză și el să fie «un animal, o brută, maimuța de pe terenul de rugby», aruncîndu-se în mîlăe-ul vieții pentru a-și cîștiga dreptul la o existență omească demnă. Iar Jo din «Gustul mierii» aducea pe ecranul «free-cinema» replica feminină a acestor eroi.

De la un film la altul, biografia eroului «free-cinema» este aproape identică. El se naște într-o familie middle-class, trăiește într-un cartier muncitoresc dintr-un obscur oraș industrial, a fost confruntat din tinerețe cu moartea, e permanent în conflict cu societatea în care nu-și află locul și își caută împlinirea printr-un sentiment pur. O dragoste, de cele mai multe ori pierdută și ea. Optimismul său răzbate în luptă, ajutat uneori și de autoironia specific britanică. Sau cum spunea Billy cel mincinos: «Ai nevoie de 60 de mușchi ca să te-ncrunți,

Superproducția

În a doua parte a deceniului cinci și în prima a celui următor, superspectacolul cinematografic — prezent până atunci în special sub forma musicalului — cunoaște o înflorire fără precedent, dobândind dimensiuni noi. Fastuoasele, abilele reviste filmate nu mai puteau satisface — doar ele — un public din ce în ce mai «prins» de televiziune. Pentru a aduce spectatorul în sala de cinema era nevoie de altceva, de o formă nouă de superspectacol, mai atractivă, încercând să dea iluzia realismului, căci musicalul era, firește, convenție pură de la un cap la altul.

Anii '55 și următorii constituie, așadar, perioada în care a fost pusă la punct rețeta superproducțiilor. Sigur că apariția și dezvoltarea fenomenului a fost mai nuanțată, mai complexă — schema însă, în linii mari, a-aceasta este. Rezultatele au corespuns un timp așteptărilor, apoi interesul publicului larg a scăzut, «vicile» de natură artistică ale genului au început să fie tolerate din ce în ce mai greu, ducând la stingerea lui. Se poate spune că astăzi nu se mai fac superproducții (onoare excepțiilor), că superspectacolul cinematografic nu mai există decât sub forma musicalului, la care s-a revenit cu ardore și — deocamdată — cu profit constant, sigur, precum și — mai nou — sub forma oarecum specială a filmului catastrofic.

Ce observăm acum, privind înapoi? Că majoritatea superproducțiilor din deceniile 5 și 6 și-au căutat subiectele în istorie (*Cleopatra*, *Spartacus*, *Ben Hur*, *Vikingii*, *Mongolii*, *Cartagina în flăcări*, etc., etc.). Erau în această preferință gustul pentru un fel de mister și exotism (în măsura în care pentru omul obișnuit din stal o epocă trecută și oamenii ei au o doză de mister și exotism), plus ideea atracțiozității unui personaj din manuale adus «în carne și oase» pe ecran, pus să vorbească, să iubească, să urască, să lupte «ca în viață». Mai observăm apoi că tocmai în acest efort de «realism» au eșuat categoric superproducțiile, influențând chiar, o vreme, gusturile publicului (în special în direcția acceptării lenneșe a psihologicului comercial dar cu ambiții de subtilitate, a unei imagini involuntar amuzante despre lucruri, altfel, serioase).

Și totuși, cum spuneam, aceste pellicule și-au avut, majoritatea, succesul scontat. Gi-

gantismul și ampla desfășurare, «colecțiile» de vedete și imaginea violent colorată, decorul trufaș și suspensul grandios atrag întotdeauna un anume spectator. Gustul pentru «măreție» strivitoare e irepresibil uneori. Abuzul de «măreție» sfințește însă prin a lăsa indiferent plină și pe cel mai indulgent spectator.

«Genul» a murit deci. Nu cred, totuși, că trebuie judecat foarte aspru, pentru că nimeni n-a reținut, probabil, istoria, așa cum i-au înfățișat-o «*Cleopatra*» sau «*Vikingii*». Asemenea filme au fost ca un fel de pictură naivă în care larba e colorată albastru, din hornul casei iese o linie dreaptă care e fumul, iar în fața casei stau un cerc două puncte negre, două linii și patru bețe, adică un om. O copilărie care, ca orice copilărie, își are un farmec și nu merită altceva decât îngăduință zîmbitoare.

Aurel BĂDESCU



Colosul cu
mușchi de oțel
și picioare de lut

dar numai de 13 ca să zîmbești». Ambianțele filmului «free-cinema» sînt și ele constante. Eroii trăiesc în case cenușii, încălzite cu sobe ce aruncă înapoi fumul de cărbune, își petrec week-end-ul în monotone parcuri de distracții, trăgînd cu pușca, învîrtindu-se în lanțul călușelor sau privindu-se speriați și ridicoli în oglinzi deformante; petrec la cluburile de jazz din cartier, în fața unei halbe, iar în plimbările în doi descompere poezia colinelor triste din împrejurimile orașului, în apropierea maidanelor de gunoi. Pentru prima dată în filmul britanic apărea imaginea acestui om obișnuit, ducînd o viață modestă. «Free-cinema»-ul crea deschiderea către o realitate care nu pătrunsese pînă atunci niciodată pe platourile de filmare. Regizorii își susțineau acest crez în scrisul lor: «Am convingerea că cinematograful poate fi un factor deosebit de dramatic în interiorul unei societăți. Este de la sine înțeles că felul unui creator nu poate fi pur artistic, ci și social și critic», scria Lindsay Anderson. Karel Reisz adăuga: «Vrem să exprimăm raportul nostru cu societatea, cu timpul în care trăim noi și trăiesc personajele noastre. Vrem să alegem subiectele legate de lumea în care trăim, legate de problemele și neliniștile omului din societatea contemporană», completa această profesiune de credință Tony Richardson.

Cu trecerea anilor, autorii «free-cinema» s-au dedicat unor creații artistice, în film și în teatru, mai apropiate de cinematografia clasică sau de moda comercială, decât de stilul, estetica și filozofia «furioșilor». Numai Lindsay Anderson, neînduplecatul Anderson, care-și gîndește un film cinci ani, dar realizează numai opere de excepție, a rămas fidel profesiei de credință de la început. Cu ultimul său film, turnat în 1973, «O, lucky man» (*Norocosule*), Anderson produce o operă explozivă, care privește cu minie la «establishment»-ul britanic al anilor '70. Riposta lumii vizate de Anderson nu a fost blîndă, după cum ne-a declarat însuși regizorul: «Filmul nu a avut un mare succes comercial, iar criticii l-au privit mai degrabă scrișnind din dinți. Dar cred că era de așteptat, cînd dai la iveală cu scepticism stări de lucruri supărătoare despre lumea de ale cărei false valori morale sînt legați atîta oameni... Dar atîta timp cît există și oameni care să te înțeleagă și să te susțină, merita să continui».

Să nu încheiem înainte de a aminti numele cîtorva dintre actorii lansați la școala «free-cinema»-ului: Richard Burton, Tom Courtenay, Richard Harris, Albert Finney, Malcolm McDowell, Julie Christie, Rita Tushingham. La sfîrșitul galeriei «furioșilor» strălucește personalitatea artistică fără egal a lui sir Laurence Olivier.

Adina DARIAN

filmul
la 80 de ani

1964-1974

Filmul politic, o școală a istoriei



Asemenea tuturor mișcărilor esențiale care însoțesc existența cinematografului, nici istoria filmului politic nu a fost scutită de alunecări pe teritoriul paradoxurilor, al întrebărilor oțioase, al desfacerii firului în patru: este filmul politic o noțiune a contemporaneității sau una care ține de «ancestralele» legături ale cinematografului cu realitatea, cu realitățile epocii?; de unde vine cuvântul «politic», de la **politică** sau de la cetate (polis)? Cît de departe, în timp, poate fi deplasată istoria filmului politic, ce zone anume își revendică ea astăzi?

Lăsînd la o parte toată această

Conștiințele se radicalizează.
Filmul politic
este
filmul acestor conștiințe

cazuistică, trebuie să recunoaștem că însăși patima, frenezia și osîrdia cu care s-a scris și s-a discutat în ultimul deceniu despre cinematograful politic, sînt tot atîtea argumente în favoarea unui adevăr de nezdrunцинat: filmul politic, în accepțiunea sa strictă și stringentă

este filmul acestui timp de extremă politizare a conștiinței celor mulți, de pretutindeni. Desigur, «Intoleranță» a lui Griffith (1916), «Crucișătorul Potemkin» sau «Octombrie» ale lui Eisenstein (1925, respectiv 1927) sînt creații de geniu, marcate pînă în ultima lor fibră de



În prim plan,
forța maselor
conștiente («Setea»)

evenimentele și imperatiile politice ale timpului lor.

Constituirea însă a unei categorii aparte, filmul politic (ne ferim să-i spunem, deși poate ar trebui, eminemamente politic), cu rigori și sisteme de referințe proprii, este o realitate a ultimului deceniu; martor al unor dramatice, vijelioase și teribile contorsionate schimbări ale relațiilor dintre individ și lume, individ și societate. Modificările de structură ale contemporaneității, modificări care au antrenat, cum spunea cineva, **«devenirea omului din obiect al destinului general în subiect»**, au impus, în primul planul relațiilor socio-umane angajarea, implicarea, trăirea intensă a momentului istoric, asumarea răspunderilor, probă definitivă a confruntării dintre om ca ființă individuală și om-ca-ființă-a-cetății. S-a verificat în acești ani de o neobișnuită ardoare a **luării de conștiință**, tulburătorul adevăr al lui Malraux despre politică, văzută ca o formă contemporană a destinului, ne-am amintit în acest deceniu de prăbușiri și înălțări, lucidul avertisment al lui Eluard: «Singurul adăpost posibil este lumea cea mare». A te amesteca în lumea cea mare, a te confunda cu ea, a-i capta pulsul, a-i răstrînge, nemijlocit, implicațiile majore ale evenimentelor trăite de ea, toate acestea au devenit ra-



Film politic
pe baza de document
(Gian-Maria Volonté și
Jean Louis Trintignant
în «Atentatul»)



filmul
la 80 de ani



Epopeea unei națiuni într-o viziune contemporană («Nunta»)

țiune de existență a autorului de film politic, nu o preocupare, o modalitate, printre altele.

Filmul — provocare la discuție

Demersul filmului politic contemporan este, în ultimă instanță, unul de integrare a celor mai înalte sensuri ce compun și recompun însăși condiția umană, proiectate pe fundalul timpului nostru. Este grăitoare pentru o anumită stare de spirit a cinematografului de care ne ocupăm, în comparație cu cel de acum 10 ani, o mărturisire a lui Francesco Rosi, cu prilejul premierei filmului său «Cazul Mattei» (1972): «Ideea de a face un film despre Mattei s-a născut cu mult timp în urmă, exact în 1963, imediat după ce am terminat «Miinile pe oraș». Dar momentul nu-mi era favorabil pentru a continua linia unui cinematograf politic, linie pe care o începusem

cu «Salvatore Giuliano» și o verificasem în «Miinile...». Ce înseamnă să faci cinematograf, astăzi? Noile tendințe duc către un film care își propune să se constituie nu numai ca un act de cultură, ci și ca o invitație, ba chiar o provocare așa spune, la discuție. Autorul are rolul de a sugera, de a provoca. Iată ceea ce am dorit în «Cazul Mattei»; să indic publicului o modalitate de a medita și a discuta. Nu este vorba numai despre o etapă din istoria noastră». Ne-am luat libertatea de a reproduce un fragment mai amplu din declarațiile lui Rosi, regizor care are un cuvânt greu în filmul contemporan, reprezentant al unei cinematografii care, la rîndul ei, are un cuvânt greu în lume — întrucît recunoaștem în spusele lui crezul artistic și cetățenesc al unei întregi serii de cineaști care au semnat statutul de noblete al filmului politic actual. Și Costa Gavras («Z», «Stare de asediu»), Yves Boisset («Aten-

tatul») ori Gillo Pontecorvo («Bătălia pentru Alger»), Elio Petri («Ancheta în jurul unui cetățean aflat în afara oricărei bănuieli»), «Clasa muncitoare merge în paradis»), Eugenio Montaldo («Sacco și Vanzetti»), Enrico Maria Salerno («Poliția multumeste»), Damiano Damiani («Mărturisirile unui comisar de poliție...»), plecînd de la fapte și date precise, au izbutit să le încarce cu semnificații ce depășesc mult perimetrul întimplărilor inițiale.

Fie că sînt reconstituiri, anchete, dezbateri, filmele acestor cineaști — și nu numai ale lor, noi i-am amintit aici doar pe cei cunoscuți publicului nostru — invită spectatorii la o meditație pasionantă, lucidă, despre condiția individului care își asumă o responsabilitate socială și civică în societatea occidentală.

Deceniul de care ne ocupăm în rîndurile de față ne descoperă angajarea activă a cineaștilor noștri

în marele front al celor care poartă în sine vocația cinematografului politic. Nu ne stă în intenție să schițăm acum, nici măcar sumar, un istoric, vom aminti doar că filme realizate în diverse etape, precum «Setea», «Facerea lumii», «Serata», «Mihai Viteazul», «Ase-diul» au fost temeiurile pe care ne-am sprijinit certitudinea într-un film politic al marilor împliniri.

În atmosfera de înnoire istorică, instaurată după Congresul al IX-lea

al P.C.R., de confruntare deschisă, responsabilă, a experienței istorico-politice acumulate, cu exigențele comuniste, a fost posibilă nașterea unei creații precum «Puterea și Adevărul», magistrală incursiune în însuși interiorul dialecticii puterii și a adevărului, convertire artistică tulburătoare a unei axiome a întregii noastre istorii politice: deținem puterea în numele adevărului, construim socialismul cu mâinile curate.

Lumea a treia pe ecran

Impactul epocii, al acestui timp de radicalizare a conștiințelor, asupra ecranului, este evidențiat, cu deosebită vigoare, cu o claritate aproape didactică (în sensul bun al cuvântului), de explozia filmului lumii a treia, de înflorirea a ceea ce unii numesc chiar «a treia cinematografie». Pentru a o înțelege mai bine, pentru a sesiza deose-



Operă capitală a noului cinema brazilian («Antonio das mortes»)

filmul
la 80 de ani

Față-n față
nu-s doi oameni
ci două mentalități
(«Puterea și Adevărul»)



birile de nuanțe (nuanțe ale timpului istoric, nu de stil) dintre această «a treia cinematografie» și o altă mișcare progresistă deja cunoscută spectatorilor români, brazilianul «cinema nôvo», vom da cuvîntul argentinienilor Fernando Solanas și Octavio Getino, realizatori și totodată teoreticieni ai mișcării «Grupo Cine-Liberacion». După ei, «prima cinematografie» are în vedere **arta oficială**, cea care abrutizează, înșală și imită. «A doua cinematografie» se confundă cu filmele de atitudine, elaborate după modelul brazilian «cinema nôvo». În sfîrșit, «a treia cinematografie» impune cu feroare, cu violență chiar, un film conceput «ca o broșură politică sau un material de agitație în imagini», filmul chemărilor directe la luptă pentru eliberare, al stîrnirii, mobilizării și îndrîjirii conștiinței. Chiar limbajul teoretic al acestor autori este dinamitar: aparatul de filmat este «exploratorul neobosit al armelor-imagine», iar aparatul de proiecție «o armă care poate împușca 24 de cadre pe secundă». Filmul-manifest al acestei mișcări (devenită ulterior «Grupo de Mayo»), creație a lui Solanas, «**La hora de los hornos**» (**Ora rugurilor**), film-fluviu (durează patru ore și douăzeci de minute), încorporează în el 200 de interviuri, fragmente de jurnale, comentarii, episoade din alte filme, etc.) și este socotit de către unii drept «**Crucișătorul Potemkin**» al Americii latine. Născut din aceeași sete de a afirma o identitate națională, o conștiință în acțiune, este și filmul — mult comentat — al bolivianului Jorge Sanjines, «**Yawor Mallku**» (**Sîn-**

Istoria și lupta de eliberare a unui popor într-un film epopee (filmul algerian «Cronica anilor de jar»). Marele premiu, Cannes '75



ge de Condor), distins în 1969 cu premiul Georges Sadoul, peliculă ce și-a propus, în chip explicit, nu numai să illustreze mizeria, ci să și denunțe structura dominației și a exploatării care cauzează această mizerie, «să urmeze fidel postulatele teoretice ale cinematografului de ofensivă, combativ». Din familia generoasă a artiștilor care proclamă credința într-o «epocă a operelor violente, realizate cu aparatul de filmat într-o mină și cu piatra în cealaltă», mai desprindem numele unor Humberto Solas și Manuel Otavio Gomez (Cuba, autorii filmelor «Manuela», «Lucia», și respectiv «Prima lovitură de macetă»), al chilienilor Pedro Cheskel, Aldo Francia, al uruguyanului Mario Handler (creatorul «Filmotecii lumii a treia»), al venezuleanului Jacob Borges, fondatorul grupului «Cine-urgente».

Printr-un salt peste continente, vom descoperi pe pământul Africii contemporane aceeași neștrămutată încredere în vocația politică a filmului. Tînărul cinematografului algerian (cinema Djidid), tunisian, senegalez (în special), se alătură ofensivei generale a filmului politic. Cel mai cunoscut regizor african, senegalezul Ousmane Sembene, cel despre care criticul francez Guy Hunnebell spunea că «își urmează propriul drum printre contradicțiile regimului senegalez, neo-colonialismului francez și cactușii din deșertul cinematografului african», amintește în filmul său «Emitai» că pe toate meridianele, în Europa, America, Asia sau Africa, în acest ceas al contemporaneității, filmul are datoria de a fi «o școală a istoriei».

Magda MIHĂILESCU



filmul
la 80 de ani

Ofensiva filmului socialist



De un sfert de secol — un sfert de secol dintr-o durată de 80 de ani — istoria cinematografului, conștiința artistică a lumii, înregistrează ofensiva filmului din țările socialiste, explozia și afirmarea consecventă a unei arte care cu fiecare demers, cu fiecare căutare, depune mărturie esențială a angajamentului istoric luat de o umanitate stăpînă pe propriul ei destin. Școlile naționale statornicite după cel de al doilea război mondial sînt, într-o expresie de prim ordin, tot atîtea argumente care vorbesc, fără putință de tăgadă, despre condiția vitală a unei arte situată sub marele arc al înnoirilor revoluționare, fără precedent, devenită ea însăși parte activă, dinamică, constructivă, nu contemplativă a unui proces unic: edificarea, consolidarea structurilor noi, socialiste. Pentru o astfel de creație, umanismul nu este un ideal nostalgic, o opțiune intelectuală, ci însăși vocația sa plenar legiferată și constituită; acordarea tonului cu imperatiile politice, etice ale zilei nu este o întreprindere conjuncturală, ci însuși modul de a se implica în realitate, de a-i capta mișcările interioare și a le redimensiona după legile artei. Operele — dintre care, nu puține capodopere — de care și-au legat numele cineaștii reprezentativi ai școlilor de film din țările socialiste, creații ale celor mai generoase, mai nobile aspirații umane, sînt astăzi puncte de referință în istoria cinematografului mondial. Puncte de referință, dar și de credință în perenitatea, echilibrul și demnitatea artei iubite de cei mulți, filmul; atîta timp cît pe lume există, viețuiesc în spatele unui aparat un Tarkovski, un Wajda, un Jancso (atîta alții imposibil de amintit într-o frază cu valoare pur simbolică), ne putem vedea liniștiți de ale noastre, soarta cinematografului se află în mîini bune.

Restrînsul tur de orizont pe care ni-l propunem în rîndurile de față nu încearcă, nici pe departe, să fie un rezumat deghezizat al drumului parcurs de cinematografiile naționale socialiste, nici o înșurire cu pretenții exhaustive de nume și titluri, ci doar o rememorare a cîtorva momente, a unor confirmări și succese ce au marcat definitiv evoluția istoriei filmului, sensibilitatea contemporană. Producțiile anilor '50, '60, '70, multe dintre ele, și-au cucerit dreptul de a nu putea fi uitate.

luția istoriei filmului, sensibilitatea contemporană. Producțiile anilor '50, '60, '70, multe dintre ele, și-au cucerit dreptul de a nu putea fi uitate.

Marele fluviu uman

Cum ar putea trece în conul de umbră al memoriei afective răscolitoare filme sovietice ale anilor postbelici, continuatoare ale tradițiilor unei școli, ce se constituie ca piatră de hotar a însăși istoriei cinematografului! O simplă enunțare evocă întregi capite ce închid în ele materie cinematografică esențializată, valori de neînlocuit. Anii de după 1950 sînt anii desăvîșirii (din unghiul factorului timp) operei unui clasic precum Mark Donskoi (**Mama, Cu prețul vieții**), sînt anii poemelor tulburătoare prin adevăr, luciditate și un neobișnuit curaj al simplității, închinare dăruirii de sine, generozității care nu cunoaște nici o limită, în afara limitei care desparte viața de moarte, capacității de a trăi eroic istoria și existența individuală, de a te integra anonim dar responsabil în marele fluviu uman.

Acestea sînt cîteva din leit-motivele filmelor lui Ciuhrai (**Al 41-lea, Balada soldatului, Cer senin, A fost odată un moș și o babă**), ale lui Kalatozov (**Zboară cocorii**), Tarkovski (**Copilăria lui Ivan**), Bondarciuk (**Soarta unui om**), Kulidjanov și Segel (**Casa în care locuiesc**) Tumanov și Sukih (**Dragostea lui Alioșa**), Gherasimov (**Ziaristul**). Unele dintre ele se prelungesc, într-o formă sau alta, cu intensități diferite, captate de personalități diferite, în creații care au lăsat în urmă amintirea rănilor de război; în ultimă instanță, **dăruirea de sine** este și cheia de boltă a pasionantei dezbateri despre menirea intelectualului din filmul lui Mihail Romm, **9 zile dintr-un an**, și a acelei coplesitoare construcții metaforice despre condiția artistului numită **Rubliov**, filmul lui Andrei Tarkovski, fără de care nu ne mai putem închipui astăzi istoria cinematografului, așa cum nu ne putem imagina un continent fără munții știuți. Voci aparte, de puternică rezonanță, în familia atît de bogată a cineaștilor sovietici sînt cele ale regizorilor pe care i-am putea numi poeți ai cotidianu-

«Călina roșie»: soarta altui om



**Atîta timp cît pe lume există
în spatele aparatului de filmat
un Tarkovski, un Wajda, un Iancsö
și alții asemenea lor,
cinematograful se află în mîini bune...**

lui. Nu ai înfrumusețării realității, ci ai surprinderii, dincolo de încordarea, de zbuciumul inerent gesturilor vitale — a acelei permanente încărcături de caldă omenie, de zîmbet și încredere, de generozitate, ce însoțesc individul niciodată singur. Ceea ce amintim noi acum nu este decît un început posibil al unei liste: Mihail Boghin cu **Doi**, Daniela cu **Pășesc prin Moscova**, Marlen Hufiev cu **Am 20 de ani** și **Ploaie de iulie**, Kalik cu al său **Alerg după soare**, mai noii veniți Tatiana Lioznova (**Tandree**), Andrei Smirnov (**Gara bielorussă**), Gleb Panfilov (**Începutul**), Emil Lotreanu (**Poenile roșii**), atît de prematur dispărutul Sukșin (**Călina roșie**). În sfîrșit, ca în orice artă cu adevărat mare, iată că răsar acum, la sfîrșitul rîndurilor dedicate filmului sovietic postbelic, cei imposibil de înregimentat, cei fără pereche, un Mihail Paradjanov, fanaticul reziditor de vechi mituri poetice în **Umbrele strămoșilor uitați**, un Andrei Mihailov Koncealovski, destinător singular al secretelor ecranizării marii literaturi ruse (**Un cuib de nobili**, **Unchiul Vania**).

Destinele individuale

Un cinematograful profund, al marilor întrebări, un cinematograful care poartă cu sine o permanentă deschidere filozofică, așa cum norul poartă ploaie, irumpe în arena mondială a anilor '50. Este școala poloneză, cu tonurile ei grave, izvorîte din experiența istorică particulară a unui popor. Monumentalele filme ale lui Munk, ale lui Wajda (**Eroica**, **Pasagera**, **Canalul**, **Cenușă și diamant**) înscriu cronică tragică a destinelor individuale aflate într-o permanentă căutare a unui acord cu destinul istoriei. Unul dintre cei mai reputați critici europeni, Boleslaw Michalek, notează: «...prin calitatea reflecțiilor asupra existenței omului, prin frămîntările morale care se manifestă în toate aceste filme, ele au căpătat dimensiunea unei tragedii antice; o tragedie care se termină în gropile de gunoi, sinonime cu mîndria și cu miazmele; în gunoii unde moare eroul din **Cenușă și diamant**, în dosul sîrmei ghimpate, într-o atmosferă cvasi-grotescă a unui lagăr de prizonieri din **Eroica**.

În aceasta constă forța elementară a acestui cinematograful.

Confruntarea omului cu istoria, cu o istorie concepută însă în chip parabolic, ca o fatalitate asumată, revine și în creația unui alt colos al filmului polonez, Kawalerowicz, autorul **Faraonului**, al acelei tulburătoare meditații despre viață și moarte, despre dogmă și libertate, care a fost **Maica Ioana a îngerilor**. În anii '60, clasicii Wajda, Kawalerowicz, Has (**Arta de a fi iubită**), li se adaugă o altă generație, eliberată de obsesiile războiului, tineri atenți la chemările sociale ale zilei, povestitori tandri și ironici ai întâmplărilor cotidiene, ai înserării eroului contemporan în ritmurile vieții obișnuite. Skolimowski (**Rysopis**, **Walkower**, **Bariera**), Polanski (**Cutitul în apă**), Henryk Kluba (**Slăbănogul și ceilalți**, **Varșovienii**), Janusz Majewski (**Subchirșul**) conturează, în peliculele lor, un alt capitol de vreme. După cum la o distanță de numai cîțiva ani, în pragul deceniului 7, o nouă generație (denumită în limbajul profesioniștilor al treilea cinematograful polonez), generație reprezentată strălucit de Zanussi (**Structura cristalului**, **Viață de familie**, **Camera de alături**, **Bilant trimestrial**), de colegii săi Zaluski (**Cardiograma**, **Anatomia dragostei**), Zulawski (**Holera**), Zebrowski (**Salvarea**), Solarsz (**Chemarea**, **Puntea**), Kondratiuk (**O gaură în pămînt**), Leszcyski (**Zilele lui Matei**), tineri extrem de deosebiți în registrul estetic, dar uniți de o evoluție comună, accentuează identitatea filmului polonez actual, propun noi și angajate confruntări ale opțiunilor fundamentale în numele cărora trăiesc eroii contemporani.

«Iubire»: pecetea zestrei spirituale

● «Voci în insulă»: despre solidaritate și neînfricare



filmul
la 80 de ani

Ofensiva filmului socialist

Foamea de real

«Trăiască noul cinematograf cehoslovac» a fost doar unul dintre multele strigăte exaltante cu care critica și opinia internațională saluta operele impunătoare ale celor ce vor constitui școala cehoslovacă, Forman, Nemec, Passer, Chytilova, Jiri Mentzel, Jires Juracek, Schmidt, Kachyna, dar care aveau în spate, ca temelnic poligon de însușire a unor lecții fundamentale, experiența mai vîrstnicilor Kadar și Kloss, Jiri Weiss, Vavra, Jasny, Mach, Zeman. Actualitatea este cuvîntul de ordine al bătăliei pentru apa vie a cinematografului, descifrarea articulațiilor ascunse, nebăgate în seamă, așa-zis mărunte, fără de a căror înțelegere însă, realitatea se transformă într-o materie opacă, uniformă, ținut ideal



«Ocolul»: despre dragoste și renunțare



«Dragostea unei blonde»: despre prezent, cu fața spre viitor

ce s-ar putea numi foamea de real convertită în subiect de film.

Meditația poetică

Regăsim această patimă a realului — înțeles nu ca o entitate ce se opune forțatente irealului, ci ca o structură ce cristalizează în ea autenticul și certitudinea — o regăsim, spun, în replica contemporană a cinematografului maghiar. Cineva propunea ca un posibil titlu metaforic al școlii maghiare, numele unuia din primele filme ale lui Miklos Jancsó, «Așa am venit», cineast — o spunem din capul locului — al cărui drum de excepție, a cărui vocație de excepție face imposibilă

al conformismului și al mediocrității. Fie că își au punctul de plecare în contemporaneitate, precum **Concurs**, **Dragostea unei blonde**, **Asul de pică**, **Lumină intimă**, **Despre altceva**, fie că se întorc în trecut pentru a găsi răspuns unor întrebări ale prezentului (**Diamantele nopții**, **O căruță pentru Viena**), filmele din familia celor mai sus menționate ne aduc în față pregnantă unui adevăr de necontestat: neîndurători cu urîtul, chiar cu cel în aparență inofensiv, apărători ai valorilor pure, observatori intransigenți ai delicatului proces de constituire a relațiilor de la om la om, de la individ la societate, reprezentanții valului cehoslovac ajuns la mal după 1962 — au dăruit cinematografului european modelul a ceea



Deși «Omul nu este pasăre» ...zborul e necesar

inscrierea lui în vreo tendință sau alta. Titlul filmului său «Așa am venit» poate fi însă, pe bună dreptate, o emblemă a generației mai tinere — dar nu adolescentine — reprezentată de Istvan Szabo, Istvan Gaal, Ferenc Kosa, Sandor Pal, Gabor Pal, Peter Bacso, Marta Meszaros, Sandor Sara, regizorii Ferenk Kardas, Andras Kovacs, Zoltan Pal, regizori (unii și operatori) ai fanaticei nevoi de certitudine, de răspunsuri lucide la întrebările lor neliniștite: pe ce căi ne cucurim locul demnității în istorie, cu ce îi iesim în întâmpinare, în ce moment experiența personală poate fi, sau poate înceta a mai fi, o

spirituale a anilor respectivi: **Douăzeci de ore, iubire, Dialog.**

Peste această geografie filmică, sumar schițată, planează umbra înaltă a lui Miklos Jancso, creatorul uneia dintre cele mai riguroase poetici cinematografice a ultimelor decenii, meditatorul solitar pe marginea istoriei, văzută în inexorabila înlăntuire a izbînzii cu eșecul. Prin creații ca **Sărmanii tiacăi, Roșii și albi, Liniștea și strigătul, Psalmul roșu, Electra**, filmul își revendică dreptul de a fi privit și înțeles cu sentimentul cu care privim și înțelegem marile catedrale, cu uria-

străbate filmul lui Vatroslav Mimica, **Prometeu din insula Vișevica**. Amestec de realitate și de vis sînt următorul film al autorului de mai sus, **Luni sau marți**, precum și **Fata și Visul** al lui Purisa Djordjević, sau **Anii calzi** al lui Dragoslav Lazic.

Pagini de o emoționantă autenticitate cinematografică izbutește Dušan Makavejev în **Omul nu este o pasăre, Povestea de dragoste a unei funcționare de la poșta**. Dușman al simbolurilor care își desfercă cu greu tilcul, Makavejev ne convinge de frumusețea concretului, aflată la fiecare pas. Depinde de noi să o descoperim.

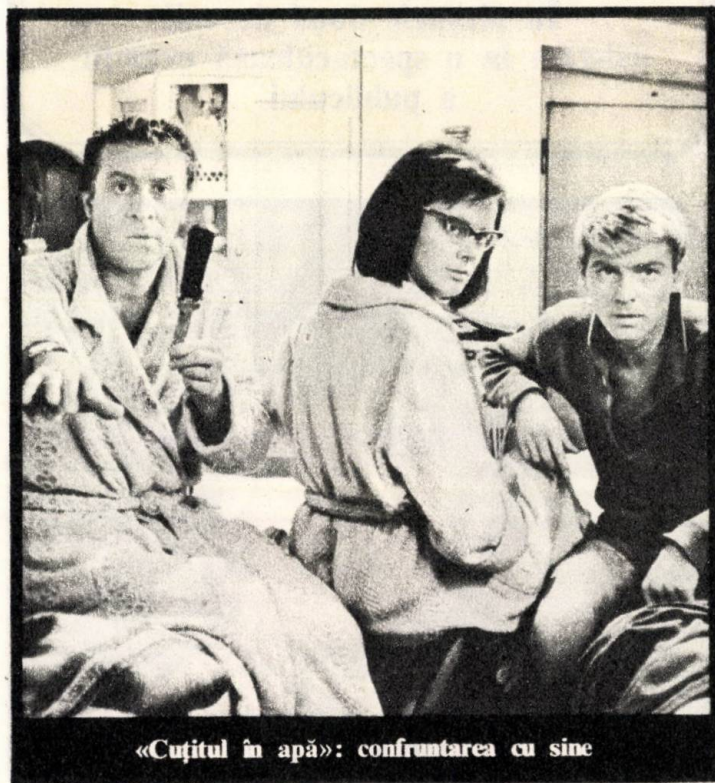
Colegi de generație și de preocupări sînt și Zivojin Pavlovic (**Cînd voi fi mort și livid**) Zica Petrović (**Spargerea**), Zvonimir Bercović (**Rondo**). Romantic și lucid totodată, Alexandr Petrović, autorul **Tiganelor fericite** (aflat la un pas de cucerirea Oscarului), al filmelor **Trei, Plouă peste satul meu**, a dăruit cinematografului iugoslav cartea de vizită a unei arte ce se revendică a fi a vremii sale.

O școală matură

Parte integrantă a culturii naționale, filmul bulgar al deceniului din urmă aparține, prin căutările sale, prin succesele ce l-au eșalonat drumul, aceluia cinematograful care înțelege să fie contemporan nu prin inventarierea unor teme ale actualității, ci prin zestre de semnificații cu care este dăruită pelicula. Solidaritatea umană, neînfricarea, dragostea întotdeauna mai tare decît moartea, valorile perene ale vieții sînt aclamate cu un realism uneori brutal, alteori cu gingașie poetică. În creații binecunoscute nouă: **Voci în insulă**, filmul care anunța un viguros trio cinematografic (regizorul Rangel Vilecanov, scenaristul Valeri Petrov, operatorul Dima Kolarov, autori în continuare ai **Primei lecții**, al filmului **Soare și umbră**). Mai tîrziu, Petrov, asociat cu un alt regizor, Borislav Sarliev, va explora cu pasiune teritoriile actualității, în **Cavalerul fără armură, Adio, prieteni**, iar în compania lui Vilo Radev se va întoarce la anii războiului (**Hotul de piersici**).

Revelații ale unei activități în continuă eferescentă, cîteva creații ale anilor '60 și '70 au adus cinematografului bulgar o binemeritată recunoaștere și prețuire internațională: **Eram tineri**, filmul Bincăi Jeliakova, **Ocolul** lui Grisa Ostrovski și **Todor Stoiانov**, una dintre cele mai tulburătoare povești de dragoste ale cinematografului european din ultima vreme, **Camera albă, Cornul de capră** realizate de Metodi Andonov; o școală matură care asigură, cu partea ei de elan, de trudă și de inspirație, strălucirea statornică a artei filmului din țările socialiste.

Magda MIHĂILESCU



«Cușitul în apă»: confruntarea cu sine

zestre etică lăsată celor de după noi, care este prețul răspunderii? Sînt aceste interogații ale unor conștiințe artistice tot altfel de puncte ce unesc creații de factură artistică diferite (de la liric la grotesc): **Vista iluziilor și Tatăl** (I. Szabo), **Zece mii de sori** (F. Kosa), **În vîltoare** (I. Gaal), **Clovnii pe pereți** (Sandor Pal), **Fotografia** (Z. Pal), **Ziduri** (A. Kovacs), **Rupeti cercul** (P. Bacso), **Kati, Nu plîngeți, fetelor** (Marta Meszaros), toate adevărate examene de conștiință ale unei generații. Emulați, maeștri premergători acestei mișcări, Zoltan Fabri (distins la Cannes în 1956 pentru «**Călușii**»), Karoly Makk, Janos Hersko, Z. Varkony creează după 1964, cîteva din operele lor de seamă, purtînd pecetea intensității

sele lor absorbții de trudă dar și de puritate a gîndirii creatoare.

Flori contemporaneității

Un cinematograf cu un univers propriu bine conturat este și cel iugoslav; Petrović, Makavejev, Mimica, Djordjević au avut un cuvînt de spus prin pasiunea cu care au descoperit în viața de fiecare zi a omului, în reacțiile lui cotidiene, sediul principal al ideilor poetice sau filozofice, capabile să transmită fiorul contemporaneității. O profundă meditație despre eroismul nespectaculos dar care înseamnă, nu de puține ori, un lung șir de renunțări,

filmul
la 80 de ani

O artă nouă pentru un public nou



Dacă orice artă cere, neapărat, un auditoriu, chiar restrîns (ca în cazul altor opere repute ca «dificile»), chiar viitor (cum s-a întîmplat cu picturile lui Van Gogh sau romanele lui Kafka, intrate în conștiința publică după moartea creatorilor), dar un auditoriu, o cutie de rezonanță, fără de care practic nu există, cinematograful cere mai mult, cere un public. Filme pentru sertar, pentru viitorime sau chiar pentru numai o sută (sau o mie) de inițiați nu există. Chiar pe o piață încă destul de restrînsă cum e piața noastră, o «cădere catastrofală» echivalează totuși cu 70—100.000 de spectatori, adică cu echivalentul tirajelor succesive ale unui roman de foarte mare succes.

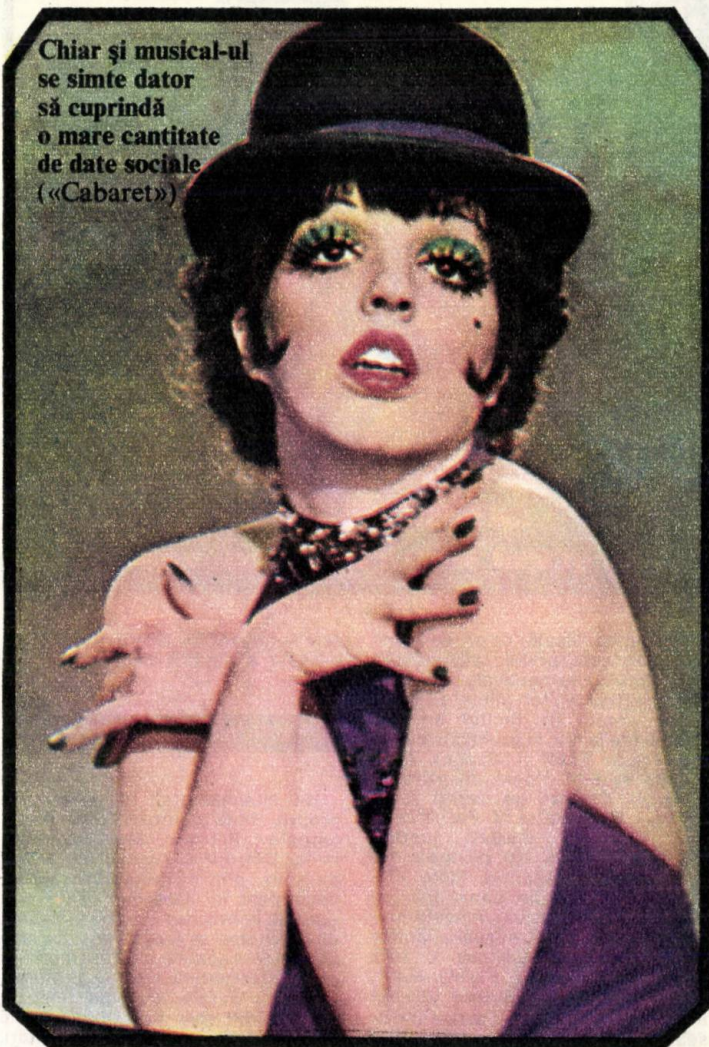
De aceea, a studia cinematograful ca fenomen social, înseamnă în primul rînd a cerceta raporturile dintre film și public, ca și modalitățile în care se încheagă, se structurează, acționează și reacționează publicul spectacolelor de cinema.

Experiența octogenară

Dacă examinăm istoria de 80 de ani a cinematografului, vom observa ușor că în primele cinci-șase decenii conținutul conceptului de public cinematografic n-a suferit schimbări prea mari. A avut loc doar o creștere cantitativă importantă: de la publicul popular al primelor spectacole, audiența s-a lărgit treptat cuprinzînd, mai ales în anii dintre cele două războaie, masiv, păturile mijlocii ale societății și, într-o mai mică măsură, o parte din intelectualitate. În rest, publicul a căutat în film, de-a lungul anilor, o destindere, un prilej de relaxare, distracție și liniștire, dincolo de frământările traiului cotidian (că și tragediile, dramele și, am adăuga noi, melodramele, constituie un excelent prilej de destindere sufletească a spus-o încă Aristotel cu două milenii și jumătate în urmă). Că multe opere din acea

În ultimele două decenii
asistăm la o spectaculoasă evoluție
a publicului

Chiar și musical-ul
se simte dator
să cuprindă
o mare cantitate
de date sociale
(«Cabaret»)

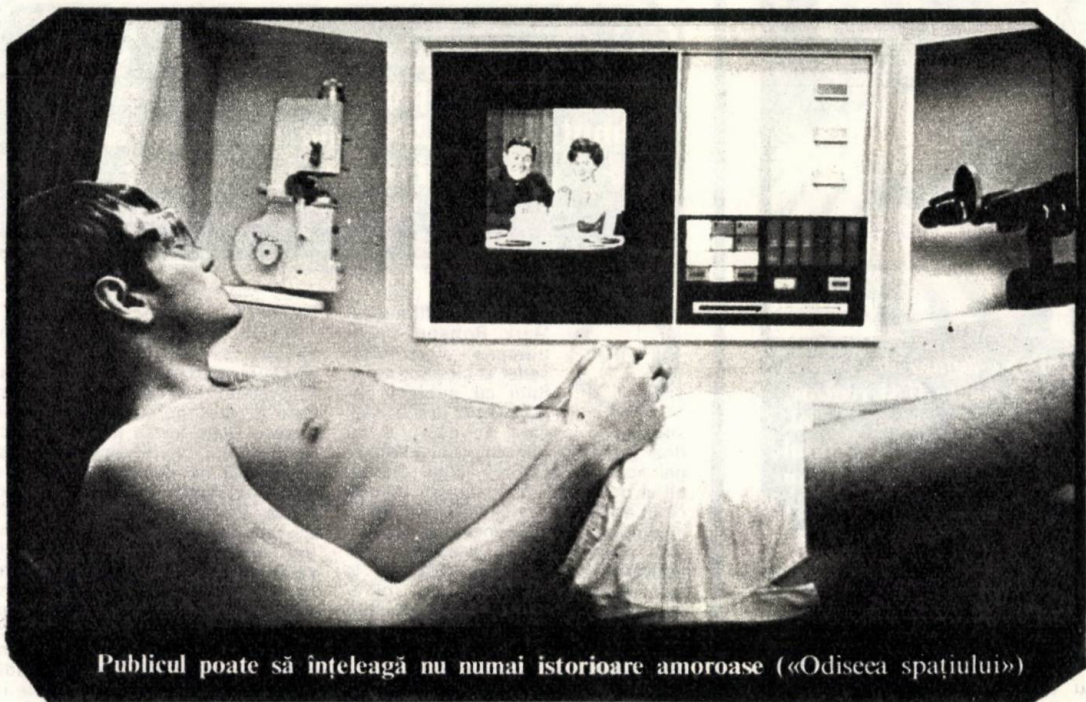


De la divertisment
la filme-meditație
(«Solaris»)



substanțiale au început să se producă în gusturile și preferințele publicului cinefil, mutații care s-au accentuat și s-au accelerat în ultima perioadă.

De pildă, una din piesele de rezistență ale cinematografiei primilor cinci decenii, și anume filmul de eyaziune, a dispărut complet de pe scenă, cel puțin în forma lui directă. Astăzi publicul pretinde cu tot dinadinsul opere angajate sau care să ofere iluzia angajării, opere legate, măcar aluziv, de problematica istoriei contemporane. Chiar în genul cel mai convențional, în «musical», nu se mai produc azi pelicule de felul aceluia în care s-a ilustrat geniul lui Berkeley (cineastul american nu filozoful englez). Astăzi «musicale», de succes sînt «West Side Story», reluarea tragediei lui Romeo și a Julietei pe



Publicul poate să înțeleagă nu numai istorioare amoroase («Odiseea spațiului»)

perioadă aveau o bogată încărcătură de idei, că exprimau o ascuțită sensibilitate, viziuni premonitoare tulburătoare, că alte opere (sau tot aceleași) descopereau noi și fascinante modalități de expresie, e perfect adevărat, dar tot perfect adevărat este că aceste subtilități interesau doar un număr restrîns de spectatori și nu pentru a le descoperi mergeau oamenii la cinema. Filozofia amară, echivocă și totuși profund generoasă a filmelor lui Stan și Bran este o desco-

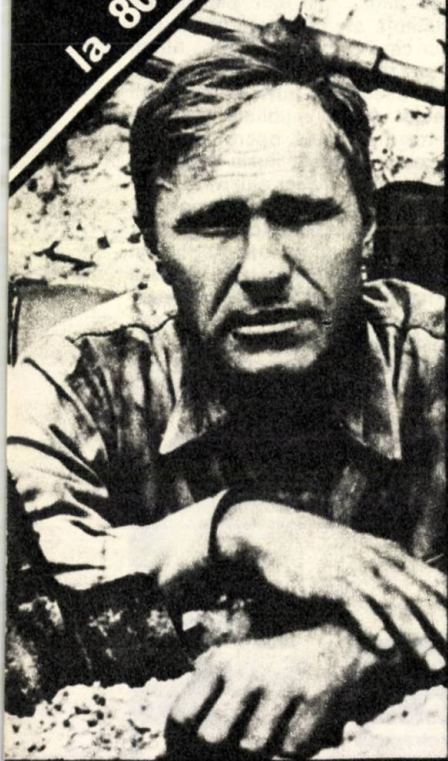
perire a anilor '50—'60; la vremea lor, peliculele celebrului cuplu nu erau privite decît ca o joacă amuzantă. Cu excepția primei cinematografii socialiste, a filmelor lui Eisenstein, Vertov, Dovjenco, Pudovkin și a tovarășilor lor, producțiile cinematografice din lumea întreagă erau receptate de public ca opere de «entertainment».

Se schimbă optica

De 20—25 de ani încoace, mutații

fundalul conflictelor naționale și sociale din mahalalele sărace ale orașelor americane de pe coasta de Est, sau «Cabaret», în care se evocă anii tulburi, tensionați, premergători venirii lui Hitler la putere. Pătrunderea politicii în film nu se rezumă numai la abundența și răsunetul filmelor politice propriu-zise, ci se resimte și în optica în care sînt realizate toate celelalte filme. Așa cum am avut cîndva

filmul
la 80 de ani



Actorul nu e numai «un fermecător». El poate fi și regizor, și scriitor, și autor total. (Marele dispărut, neuitatul Sukșin, aici în filmul «Ei s-au jertfit pentru patrie»)

prilejul să demonstrăm în niște însemnări privitoare la seriile TV, chiar filmele polițiste exprimă într-un mod din ce în ce mai direct anumite puncte de vedere explicite cu privire la ordinea socială și politică.

Faimoasa serie a filmelor care-l aveau drept erou pe James Bond exprima fără prea multe echivocuri ideea superiorității eroului alb, anglo-saxon, care-și arogă fără nici o ezitare dreptul de a face ordine în orice parte a globului și care este investit, în subsidiar, și cu misiunea de a salva omenirea. Adversarii săi sînt, îndeobște, asiatici, iar femeile, numeroase și agreabile, create de providență pentru a asigura odihna luptătorului, nu depășesc niciodată starea de obiect. Filmele din seria James Bond exprimau ideologia

imperialismului triumfalist în perioada care se întinde de la «doctrina Eisenhower» pînă la zenitul intervenției în Vietnam. O asemenea ideologie servită de obicei sub forma miturilor societății de consum putea satisface pînă spre 1968 (chiar dacă filmele James Bond s-au făcut și după aceea) gusturile unui public occidental numeros și neavizat, nu atît apolitic cît doritor (din comoditate intelectuală) să creadă că marile probleme politice ce începeau să preocupe lumea (sfîrșitul monopolului atomic american,

eliberarea țărilor coloniale, apariția unor noi state, creșterea influenței ideilor revoluționare, etc) pot fi rezolvate «ca-n filme».

În marile dezbateri care frămîntă actualmente societatea americană, filmele polițiste intervin într-un mod pe care l-am putea numi nu numai angajat, dar angajat în perpetuarea inegalității. Iată «McQ» al lui John Sturges, cu John Wayne în rolul principal. În acest film «oamenii de bine» (în speță, polițiști) constată că toate relele de care suferă America (violență, droguri, insecuritate,

filmul în anul 2000

Și acum pe mîine!

«Panrama», sensurround» sau «psihodrama», filmul anului 2000 nu se va putea lipsi de lacrima de pe obrazul Liliane Gish



Ce-am mai afiat în 1975? Că la filmul lui Mark Robson, «Curtremurul» (un best-seller al cinematografului cu subiect catastrofic), unele săli, special amenajate, au asigurat nu doar proiecția filmului, ci și a senzației «ca în viață». Pe afișe era de altfel precizat: «Vă atragem atenția că în același timp cînd veți vedea și auzi o serie de fenomene de un realism comparabil cu acela al unui adevărat cutremur de pămînt, le veți și resimți. Direcțiunea (cinematografului — n.n.) își declină orice responsabilitate în ce privește reacțiile fizice sau emoționale ale spectatorilor». Noutatea a fost botezată «sensurround» și se bazează pe acțiunea unui sistem de infra-sunete, reglate la un prag tolerabil de organismul uman: în momentul cînd, pe ecran, Los Angeles-ul este ravajat de cutremur, pămîntul începînd să se zguduie, spectatorii sînt zguduiți la rîndul lor (la propriu, nu la figurat) în fotolii. În funcție de temperamentul fiecăruia impresia este plăcută sau dezagreabilă, producînd senzații de euforie, de greață și panică — în orice caz, senzații concrete, fizice. Căci sensurround este prima încercare de a face cinematograful să acționeze și asupra fizicului spectatorilor. Este — s-a

spus — începutul unui «cinema tactil».

Înainte de a mai glosa pe marginea acestui subiect, să observăm că sensurround reprezintă încă o etapă în procesul de descoperire și aplicare a unor noi tehnici cinematografice (este vorba nu de tehnicile de filmare, ci de tehnicile de redare, sub formă de spectacol, a peliculei).

Polyvision, Cinerama, Circorama, Polyrama, Aviorama, Domerama — iată tot atîtea variante, una mai diferită și mai îmbunătățită ca alta (de-a lungul anilor), variante de proiecție pe mai multe ecrane simultane sau pe ecrane uriașe precursorii unor asemenea încercări fiind un Chase, un Lumière, și mai ales, un Grimaïn-Samson, adică oameni care au venit cu aceste idei încă de la sfîrșitul secolului trecut (ce vechi sînt noutățile!)

O ambiție și mai mare decît de a proiecta pe mai multe ecrane, a fost aceea de a realiza un «cinema total», adică de a înconjura spectatorul cu imagini, de a-l așeza din punct de vedere spațial în centrul unei desfășurări de imagini, ca și cum s-ar afla, precum în viață, în mijlocul oamenilor și întîmplărilor. Rezultat: panrama. Sala de spectacol are forma unei stere, unghiul de vedere este de 180° (unghiul total de vedere pentru un om, imaginea se află peste tot (sus, sînge

etc) se datoresc «radicalilor» (adică protestatarilor de stînga) și altor nemulțumiți (printre care și participantele la mișcările de eliberare a femeilor). Filmele au un mesaj. Dar mesajul clasei suprapuse.

Culturalizare cinematografică

Un public mai angajat, deci. Dar și un public mai avizat, mai cult. Fără a ne referi la alte aspecte de

primă importanță, să subliniem creșterea absolut impresionantă a culturii cinematografice a publicului. Grație televiziunii (care programează mii de filme vechi), grație cinematocilor și cinematografele de artă, grație prezenței tot mai frecvente în rețeaua comercială a reluărilor, inclusiv a filmelor din urmă cu cîteva decenii. Încă la sfîrșitul anilor '50 și începutul anilor '60 ecranul a cunoscut o primă generație strălucită de «regizori de cinematecă», în persoana corifeilor «noului val» și în primul rînd a lui

Godard, oameni care au învățat meseria filmului nu la institute, ci la cinemateci. În filmele lui J.L. Godard și ale lui Fr. Truffaut abundă citatele din filmele preferate, aluziile și referirile la operele măștrilor perioadelor precedente. Astăzi ultima serie de autori americani este și ea o generație de regizori de cinematecă. Filmele lui Mel Brooks, de pildă, nu pot fi savurate pe deplin decît de cei care cunosc filmele anilor '30 și '40. Referiri la

dreapta, în față, în spate), senzația este, se spune, absolut tulburătoare, fascinantă.

Alte eforturi (avîndu-și de asemenea precursori încă din secolul trecut — Wheastone, Henri d'Almeyda, Bertier și Estenave) au vizat asigurarea senzației de relief în timpul proiecției unui film. Fie printr-o serie de căutări și descoperiri în materie de lentile utilizabile de către spectatori, fie prin «prepararea» ecranului (heratorama, de pildă, în care ecranul e prevăzută cu un număr de grile sau de lamele verticale). În orice caz, televiziunea în relief există: trei imagini ale unui aceluiași obiect, luate din puncte diferite, sînt reunite și proiectate într-o singură imagine în relief cu ajutorul unei raze laser.

Cum va fi viitorul?

Care este, din aceste puncte de vedere, «cinematograful viitorului»? Toate «bunele intenții» ale celor care se preocupă de asemenea experiențe merg, se pare, spre ceea ce numeam la începutul acestor în-

semnări — în legătură cu **sensurround** — cinematograful tactil. Adică, nu atît o proiecție care să dea spectatorului iluzia că se desfășoară «ca în viață», cît una care să-l facă «să simtă totul ca în viață». Cutremurul să fie cutremur și în sală, focul de pe ecran să încălzească zdravăn, pînă la insuportabil pe omul din stal, iar cînd misiunea anchetatorului din film este de a căuta martori în cutare chestiune, spectatorul să se trezească în întinerul sălii cu cineva care îi cere, în șoaptă, la ureche, anume informații în legătură cu afacerea respectivă...

Sigur, putem ajunge la glumă, cum se vede, și asta indică dintr-o dată că, totuși, ne aflăm în fața unor simple și cumva utopice experiențe, iar nu în fața unui fenomen cu implicații sociologice mai largi, cum s-a sugerat. Pentru că, în primul rînd, experiența costă enorm, producînd cel mai adesea, pe plan financiar, deficite, și ca atare încetînd la un moment dat. Se exclud deci interpretările potrivit cărora ar fi vorba de imposturi, urmîrind exclusiv profituri materiale. Apoi, aria de răs-

pîndire a unor asemenea încercări este destul de redusă (fără a mai vorbi de faptul că nîmănuși nu i-a trecut prin minte să le aplice în alt domeniu decît cel al filmelor comerciale, unde, fie vorba între noi, se și potrivească); complicata aparatură tehnică nu îngăduie ca în oricare din cinematografele lumii scaunul să se zguduie o dată cu spectatorul care privesc un cutremur pe ecran. Rămîne însă, de fiecare dată după cîte o idee de acest gen (mai teribilistă sau mai rezonabilă, după caz), cel puțin o cucerire pe plan tehnic, aplicabilă ulterior cu folos pe un plan normal. Nu e cel mai important lucru cum vedem, ci ce vedem, firește, întotdeauna însă vor fi bine-venite și ideile în materie de cum.

«Cinematograful viitorului»? Bănuiesc că, în ciuda tuturor acestor minuni numite **sensurround** sau **panrama**, în ciuda chiar a **psychoramei** care ne pîndește (vom sta acasă în pat, ne vom culca, ne vom aplica electrozi în spatele urechilor și pe pleoape, vom adormi și creierul nostru va deveni un ecran, pe care, prin intermediul electrozilor, va fi proiectat în timpul somnului un film dinainte ales!), în ciuda acestora, bănuiesc că, totuși, și în anul 2000 (ca să nu mai vorbesc de anul 3000), bucurîndu-se în chip rezonabil de remarcabilele cuceriri ale tehnicii, cinematograful va rămîne tot cu «leșirea prin Sărindari» și cu «S-au terminat biletele studentești!» Asta pentru că sînt și vor fi mereu, peste tot. Sărindari și studenți. Și mai ales pentru că filmul e întîi artă și apoi tehnică (loc comun). Pentru că întotdeauna vor exista niște filme de Fellini sau Wajda, Antonioni sau Losey, Visconti sau Welles, Malle sau De Sica, Eisenstein sau Pudovkin, Buñuel sau Renoir, cu Buster Keaton sau cu Stan și Bran.

Chip de a spune că întotdeauna va exista acea lacrimă de emoție (sau de ris) care să cadă implacabil, făcîndu-l să sfîrșie, asupra titlului aprins așezat sub scaunul spectatorului în scopul de a-l face să sară în sus în timpul filmului, nu numai la figurat, ci și la propriu...

Aurel BĂDESCU



1975: «Atenție! Acest film beneficiază de senzaționala, stupefianta tehnică multidimensională «Sensurround», dar vă atragem atenția că veți resimți, veți vedea și auzi fenomene de un realism comparabil cu cel al unui autentic cutremur de pămînt. Direcția își declină orice răspundere privind reacțiile fizice ori psihice ale spectatorilor».

filmul
la 80 de ani



Un moment de autoanaliză
a filmului ca film.
A filmului ca lume
(«Noaptea americană»)

moștenirea cinematografică găsim și la Bergman, la Fellini, la Ken Russel și la mulți alți regizori. (Desigur, ni s-ar putea obiecta că nu trebuie să generalizăm: pasiunea pentru filmele de arhivă nu-i caracterizează chiar pe toți cineștii. Se văd prea puțini regizori de-ai noștri la Cinematecă.) Această integrare în fluxul culturii cinematografice caracterizează într-o măsură tot mai mare și publicul nostru, cu tot ce acesta înseamnă ca plus de exigență, ca spor de demnitate a spectatorului, ca renunțare la conceptul de divertisment pasager.

Nu filme «cu», ci filme «de»

O expresie a acestui spor de cultură este și trecerea atenției publicului de la actori la regizori. Orson Welles spunea cîndva că un



O cotitură în istoria
cinematografului:
cînd Fellini l-a chemat
pe Mastroianni
și i-a spus
«protagonist e regizorul!»
(«8 1/2»)

moment de cotitură în istoria cinematografului este acela în care un autor de filme a convocat pe cea mai en-vogue vedetă a țării sale ca să-i încredințeze rolul principal în filmul pe care-l pregătea. Vedeta trebuia să interpreteze nu pe un amoretz patetic, nu pe un erou, pe un războinic sau pe un sportiv, ci pe un regizor. Welles se referă, bineînțeles, la filmul lui Fellini «8,1/2» și la Marcello Mastroianni interpretând rolul regizorului Guido. Astăzi aproape nimeni nu mai vorbește (ca altădată) de filme «cu», ci de filme «de». Una dintre cele mai interesante școli cinematografice contemporane, școala vest-germană, este cunoscută în lumea întreagă nu prin numele actorilor (cei mai renumiți actori vest-germani joacă mai ales în străinătate), ci prin cel al regizorilor: Fassbinder, Straub, Schlöndorff, Kluge, Herzog, Fleischmann etc. Peste tot spectatorii se duc să vadă filme de Antonioni, Ken Russel, Orson Welles, Fellini, indiferent dacă în filmele lor joacă actori cunoscuți (toți regizorii citați mai sus au făcut în ultimii ani filme în care nu apare nici un nume notoriu).

Factorii amintiți mai sus au determinat și o altă schimbare în opinia publicului: înrădăcinarea convingerii că cinematografia este o artă mare, că ea este poate mai capabilă decât celelalte arte să exprime problemele majore ale omului, situațiile cele mai controversate, întrebările cele mai tulburătoare, că ea, cinematografia, este autentică moștenitoare a momen-

telor de vîrf ale celorlalte arte. Vîrfund parcă să ilustreze teza lui Malraux după care romanul (și, am adăuga noi, filmul) polițist este forma modernă a tragediei antice, Roman Polanski realizează filmul «Chinatown», în care, pe canavaua unei intrigi polițiste, renasc într-o simbioză zguduitoare mitul Atrazilor și mitul lui Oedip; în final, precum Orfeu, eroul coboară în infern (de data aceasta cartierul sordid și rău famat al marelui oraș) pentru a asista la moartea Eurydicei, incapabilă de a se desprinde din vraja divinităților infernale. De asemenea, nici o altă artă n-a împins mai departe și mai adînc meditația asupra destinului omenirii, confruntată cu excrescențele monstruoase ale propriei sale creații (să cităm numai din producția de filme științifico-fantastice și politico-fantastice a ultimilor ani **Odiseea spațiului 2001, Solaris, Soarele verde, Lumea Vestului, Zardoz**).

În spiritul anilor '70

Spectatorul caută în film altceva decît acum cîteva decenii. Numai

așa se poate explica și moda recentă a mega-filmelor. Astăzi un film obișnuit (și nu ne referim aici la cele cu un conținut spectaculos) durează aproape trei ore sau mai mult. Opera cinematografică nu mai este dominată de legile clasice ale compoziției, de necesitatea de a prezenta inteligibil și concentrat o poveste, o «story». Majoritatea creațiilor contemporane de valoare urmăresc altceva, realizarea unei **atmosfere** prin depănarea după anumite ritmuri a fluxului de imagini, imagini deseori neordonate după tradiționalele criterii logice sau cronologice.

Publicul anilor noștri este un public pretențios, competent, curajos, în stare să colaboreze cu artistul autor al filmului la înțelegerea actului de creație. Unui asemenea public, capabil de asemenea să citească într-un mod nou vechile opere cinematografice, trebuie să i se ofere filme care să fie de actualitate, nu numai prin faptul că acțiunea lor se desfășoară în anii '70, ci mai ales prin aceea că sînt gîndite în spiritul anilor '70.

H. DONA



Filmul polițist începe să capete dimensiuni tragice și filozofice («Chinatown»)



Șarm și «anti»-șarm,
meci la egalitate
(Draga Olteanu-Matei
și Gheorghe Dinică)

Actrița de aur

A existat un moment cînd **Draga Olteanu-Matei** era nelipsită din planul doi al filmului românesc, trup și suflet cu lumea lui simplă, colorată, firească, dînd scheletului de conflict — oricît de artificial — nota lui de adevăr, de spontaneitate, de har al vieții. În ultimul an însă, țîșnirea actriței în chiar prim-planul cinematografic a fost spectaculoasă. Cu rezultate ce nu mai țin doar de însușiri (de altminteri esen-

țiale pentru film): naturalețe, spontaneitate, contopire cu personajele. După 20 de ani de meserie pasionată, Draga e capabilă să se distanțeze cu tact analitic de personajul reprobabil, fără să încarce conturul dramaturgic și așa apăsător. Măsură de aur în rolurile din «Filip...», din «Ilustrate cu flori de cîmp». Dezaprobarea ei față de deformațiile etice interpretate e limpede dar nu ostentativă. Cîta ironie pune actrița în pictarea

acelei demagogice mentore a tînrului ce vrea să se angajeze nu atît la o instituție cît la un mod de existență («Filip cel bun»). Cu cît firesc se trezește dimineața după crimă, uitînd totul, un firesc aproape patetic ce cutremură sala de uimire, de jenă, de oroare în fața unei asemenea aberații a naturii, ca personajul din «Ilustrate...» (aberație însă perfect credibilă, dialectică în scara degradării umane). În sfîrșit, două roluri de anvergură artistică care, alături de savuroasa partitură din «Toamna bobocilor», ne dau într-un an măsura unei forțe interpretative îndelung antrenate.

Harul de a avea har

Unii actori se străduiesc o viață să aibă «șarm». Să-l aibă pe «vino-ncoace». Să cucerească publicul și prin forța înfățișării lor. **Gheorghe Dinică** lasă impresia că se străduiește din toate puterile să-l aibă pe «du-te-ncolo». «Șarm? — pare să spună fața tăioasă făcută din muchii, din lame de brici, din expresii spintecătoare. Șarm? Nu cunosc! Vino-ncoa? De ce să-l am pe vino-ncoa? — se întunecă ochii bine adăpostiți în orbite. Să vă cuceresc? Da' de ce să vă cuceresc? — pare să spună zîmbetul subțire și el ca o lamă tăioasă — ce nevoie am eu să vă cuceresc? Ce-s eu? Domnișoară? Nu stimabililor, nu, eu sînt actor. Eu pot fi X sau Y. Un ticălos sau un drept, sau un fals ticălos sau un fals drept. Pot fi ridicol sau tragic. Comic sau dramatic. Pot fi lichea sau puritatea întruchipată, pot fi cum o cere filmul, cum o cere rolul, pot fi oricum, pentru că sînt actor, dar fermecător nu pot — și nu-mi trebuie să fiu...»

Și exact cu chipul acesta, făcut din muchii și muchii de expresii, exact cu zîmbetul rău din colțul gurii, cu aerul distant înscris în arcul sprîncenelor, cu bruschețea expresiilor, exact cu tot arsenalul de «antipatic», **Gheorghe Dinică** reușește să fie unul dintre «fascinanții» ecranului nostru. Cu chip de erou fără voie ca în «Explozia»; cu chip de parvenit ca în «Felix și Otilia»; cu chip de hahaleră îndrăgostită ca în «Ilustrate cu flori de cîmp»; cu chip de comunist, de luptător cu sînge rece și suflet cald, ascuns de toate privirile, ca în «Zidul». De fiecare dată cu calm și precizie, deși fără voie, fascinant. Fascinant prin harul de a fi, fără efort și fără trădare de sine, pînă în ultima fibră, Actor.



Arta de a trăi
toate vîrstele
(Margareta Pogonat)

Actrița cu A mare

Are 40 de ani pe care-i poartă cu mîndrie, cu orgoliu aproape, și o galerie de personaje de film în spatele ei, demnă de toată invidia. Eroeine dramatice și femei neînduplecate. Cochete și femei simple. Femei slabe, supuse, și femei fără teamă de nimeni și nimic. Sclave și stăpîne. Năpăstuite și tirane. Nimic, niciuna din fețele femeii nu i-a trecut **Margaretei Pogonat** pe alături fără să fi căpătat în film, sau pe scenă, chipul ei. Poate să arate într-o clipă de 20, 30 sau 50 de ani fără ca pensula machiorului s-o atingă. La ea schimbarea nu se face dinspre

chip spre suflet, ci invers. Ea e actrița cu A mare pentru că știe într-o clipă să se lepede de toate acele femei pe care le poartă în spate de-o viață și să-și împropăteze chipul pentru personajul ce va să vie. Ea este actrița cu A mare și pentru că vîrsta pe care o poartă cu atîta orgoliu pe chip nu este și aceea a sufletului. Ea este actrița cu A mare și pentru că a știut, trecînd printre atîția ani și vîrste, să-și păstreze cei 20 de ani fără să piardă nici-unul din cei care au venit după și au îmbogățit-o, și i-au dat înțelegera și înțelepciunea și orgoliul maturității.



Autoritatea lui Ștefan cel Mare, grația Marici de Mangop
(Gheorghe Cozorici și Violeta Andrei)

Dincolo de frumusețe

Frumusețea grațioasă, fragilă, desăvârșită, ar fi putut să-i deschidă calea spre familia actrițelor cu funcție decorativă. Dulceața, dulceața privirii, a zîmbetului, a felului de a fi, ar fi putut s-o limiteze la roluri de «sois belle et tais-toi!». Inocența, o inocență și ea dulce, irezistibilă, ar fi putut s-o cantoneze în galeria «naivelor fermecătoare». Dacă toate acestea nu s-au întîmplat, dacă **Violeta Andrei** este o actriță capabilă să joace orice rol, să creeze personaje subtile, complicate, dificile, asta se datorește, fără nici o îndoială, impresionantelor sale capacități de a-și depăși calitățile exterioare, de a trece, cu eleganță și simplitate, peste și dincolo de frumusețe. E ușor — s-ar putea spune — să te știi frumos și «să treci peste». Nu este. Nu este, pentru că la o actriță nu frumusețea e periculoasă, ci conștiința frumuseții ei. N-aș spune că actrița este inconștientă de frumusețea ei. Aș spune că are darul neprețuit de a fi frumoasă cu naturalețe și simplitate. Așa cum era, se pare, cea celebră Maria de Mangop, celebră în lumea secolului XV, sora soției șahului Persiei și soția domnitorului Ștefan cel Mare; Maria de Mangop, căreia Violeta Andrei îi împrumută chipul și farmecul în filmul lui Mircea Drăgan, «Ștefan cel Mare».

Preștanța unui actor

Am greaua misiune de a întruchipa o figură legendară pe care toată lumea —, pînă și copiii! — o cunoaște. Trebuie să aduc pe ecran un voevod gospodar și diplomat care a dorit liniște și pace în țara sa, dar care a fost silit să poarte multe războaie și să cîștige multe». Este o declarație pe care **Gheorghe Cozorici**, actor mai cu seamă de teatru, o făcea înainte de a începe filmul «Ștefan cel Mare». Înainte de a fi Ștefan cel Mare. Acum greaua misiune de care se temea este dusă la bun sfîrșit. Prestigiul unui mare actor de teatru slujește prestigiul unui mare domnitor. Experiența de pe scenă — el a jucat și în teatru acel rol — i-a făcut-o poate mai ușoară pe aceea din fața aparatului de filmat. Un lucru este sigur: un Ștefan cel Mare fără privirea, cînd îngrijorată, cînd batjocoritoare, cînd caldă, cînd înghețată a lui Gheorghe Cozorici; un Ștefan cel Mare fără această frunte peste care trec toate grijile epocii sale; un Ștefan cel Mare fără această ținută care face dintr-un om mic de stat un titan ar fi greu de închipuit în afara unui actor numit Gheorghe Cozorici.